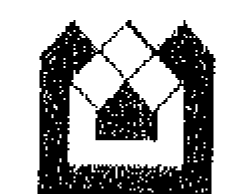


الكتاب الأول

# أنساق اللغة المسرحية في مسرح تشيكوف

حاتم حافظ

المجلس الأعلى للثقافة

**اهداءات ٢٠٠٤**

المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة

حاتم حافظ

# أنساق اللغة المسرحية فى مسرح تشيكوف

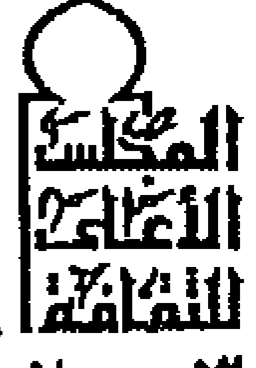
الكتاب الأول

- ٦٥ -

# أنساق اللغة المسرحية في مسرح تشيكوف

نقد

حاتم حافظ




٢٠٠٣

# إهداء

إلى الذين تحمَّلوا من أجل أن أكون : ممَّن يكتبون الكتب .

وأخص منهم :

والدي (حافظ زكريا) .

ووالدتي (بثينة حامد) .

حاتم حافظ

# مقدمة

كان تشيخوف أقل تأثيرا فى معاصريه، مما نستبينه من تأثيره فى كتاب المسرح فى القرن العشرين، فقد أصغت إليه الأجيال التالية بانتباه لم يوله له معاصروه، للدرجة التى يعده كثير من الكتاب المسرحيين كأحد - وإن لم يكن أهم - مصادرهم المسرحية، بما يشكل رؤاهم وملامح تقنياتهم، ومن هؤلاء بيكيت، ويونسكو، وأداموف، وألبى، وهارولد بنتر.

والملاحظ أن كل الكتاب السابقين، هم من أنصار اللاواقعية أو ضد الواقعية Anti - Realism . فى الوقت الذى نجد أن بعض النقاد يعدون تشيخوف : أكثر الكتاب الواقعيين واقعية. (بروستاين كمثال)، إلا أن الدراسات الحديثة - من منطلق أنه لا توجد مقدسات فى الفن - بحثت فى كيفية تنمية الكتاب المعاصرين للعناصر التشيخوفية، المميزة لمسرحه، على اعتبار أنه أكثر من (واقعى) وأقل من (حداثى)، إن جاز القول. (مارتن اسلن - ج.ل. ستيان - على سبيل المثال). كتنمية الصمت التشيخوفى لدى بنتر .

ومن جهة أخرى، بدا الصمت التشيخوفى أكثر العناصر التشيخوفية تشيخوفية، للدرجة التى قيل فيها أن مسرحيات تشيخوف يغلب فيها الصمت على الكلام. بما اتفق والاتجاه الحداثى فى المسرح،

والذى أطلق معاوله فى صرح اللغة، اللغة الكلامية، يسائلها أولا، ثم يهدمها، ويسلبها وجودها (دريدا مثلا فى هدمه لفكرة المركزية، centrism أو اللوجوس logos).

وعليه فقد أصبح الاتفاق واضحا فى المسرح -فى القرن العشرين- نحو (غياب اللغة) لصالح (حضور اللغات). وكان لهذا الاتفاق مبرره، أولا فى كون المسرح - كظاهرة - قد تولد عن الرقصات فى أعياد الإله ديونزيوس، بشكل احتفالى يعمل على تدنيس المقدس (واللغة: مقدس باعتبار أن الحضارة قامت على التدوين). ويقوم على هدم التراتبية (واللغة كانت على قمة التراتبية فى الأنساق اللغوية الكلامية وغير الكلامية).

وثانيا فى كون اللغة هى خطاب السلطة (السياسية والدينية على حد سواء)، ومن ثم كانت مناهضة السلطة تعنى فى أحد تجلياتها مناهضة خطابها اللغوى.

ونتيجة لذلك فقد حملت الدراسات اللسانية اللغوية فى القرن العشرين (لدى سوسير وبيرس فى نفس الوقت) على إفراغ اللغة من محتواها، على اعتبار إعتباطيتها (وهى فكرة موجودة لدى أفلاطون وأرسطو!)، فاللغة / الكلمة أصبحت علاقة بين دال ومدلول، فالكلمة / العلامة اللغوية = دال ÷ مدلول.

وفى المسرح بدا إنجاز أرتو Artud هائلا، وهو رغم فشله فى تحقيق ما كان يصبو إليه، إلا أنه قد استطاع أن يخلق أجيالا من المناصرين له، وبالتالى المناصبين للغة الكلامية العداء.

وبدأت محاولات البحث فى أصول الظاهرة المسرحية، وخاصة فى مسرح الشرق، وتم اكتشاف اللغة المسرحية المميزة للمسرح فى مفارقته للفنون الأخرى. وهى لغة لا تشكل اللغة الكلامية إلا أحد عناصرها، فاللغة المسرحية - المشكلة لمفهوم التمسرح Theatricality - هى لغة الحركة، الإيماءة، الإضاءة، الزى،.... إلخ، أى كل الأنساق اللغوية غير الكلامية، من أنساق مرئية، وأنساق سمعية.

ومن ثم فإن البحث فى أنساق اللغة المسرحية، يعنى (البحث فى المسرح). على اعتبار أن المسرح قد فقد (أدبيته) التى فرضتها مقولات الدراسات الأدبية. ومن ثم فقد عاد المسرح -بصورة ما- للمسرحيين!، وفقد الأدبيون سطوتهم عليه.

وعليه فإن البحث فى أنساق اللغة المسرحية المرئية والمسموعة لدى كاتب كتشيخوف، هى محاولة لإعادة النظر فى الدراما التقليدية من جهة، ومن جهة أخرى هى محاولة لاكتشاف حقيقة كون المسرح هو المسرحة.

ويتم ذلك من خلال البحث فى -و عن- الإمكانات المتاحة فى النص الدرامى، والتى تفرض قراءته كمسرح ، عن طريق التخييل، أى البحث فى النص الدرامى باعتباره مسودة أولى للإخراج، وباعتباره قد أعد خصيصا لكى يؤدى/يعرض/يشاهد/ويسمع.

وأخيراً ، يتوجه الباحث بالشكر للذين قدموا يد العون لإتمام هذا الكتاب ومنهم الأستاذ الدكتور/ مصطفى يوسف والأستاذ طلعت حامد والأساتذة وائل أحمد - منتصر كمال - محمود طاهر - حسام حسين .

# المدخل

Drama ... كلمة يونانية الأصل، اشتقت من الأصل اليوناني "Dran، ومعناها الحرفى يفعل - أو عمل يقام به"[١] ثم شاعت كدال على كافة الفنون الدرامية. التى تختلف عن الفنون الغير درامية -حسب أرسطو- من حيث المادة، الموضوع، الطريقة. (وإن جمعها جميعا كونها محاكيات). فالدراما تحاكى (فعلاً = أداءً)، يقول أرسطو "ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسًا يفعلون"[٢] أى أن المحاكاة الدرامية تعمد إلى عرض الشخصيات "وهى تؤدى كل أفعالها أداءً دراميًا"[٣] ولذا أطلقت اللفظة Drama على المسرحيات "التى تقدم أشخاصًا وهم يؤدون أفعالاً"[٤] كتوكيد على أن انتماء الشعر المسرحى/ الدرامى لفن المسرح/ الأداء هو انتماء وجود لا انتماء رفاهية. فبدون الفعل المؤدى لن تكون هناك دراما. و "بدون الفعل لن تكون هناك تراجيديا، ولكن يمكن وجود تراجيديا بدون شخصية"[٥] فالشخصية فى حد ذاتها لا يمكنها خلق دراما، ولكن الفعل وحده هو الدراما. وعلى هذا الأساس فإن "الشخصيات يمكن بدورها أن تتطور تطوراً فعالاً فقط عن طريق إظهارها فى حالة فعل"[٦].

ورغم أن أرسطو يبدو فى بعض الأحيان فى صورة الرجل الذى يقلل من أهمية المرئيات المسرحية Opsis على اعتبار أن هذا العنصر هو «أقل الأجزاء الكيفية كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالاً بفن الشعر»[٧] وعلى اعتبار أنها تخص فن المخرج «المشرف على المناظر Skenopoios»[٨]

وعلى اعتبار أن الخوف والشفقة (وهى الانفعالات الواجبة فى التراجيديا) قد يحدثان رغماً عن المنظر المسرحى. وعلى اعتبار أن طبيعة العرض الأثينى (كان المسرح يتسع للآلاف فوق المدرجات) فرضت اعتماد التلقى على حاسة السمع - مع وجود البوق الذى يستخدمه الممثل - وتراجع الرؤية التى كانت قاصرة عن الإلمام بتفاصيل المشهد الفرجوى. وأخيراً على اعتبار أن الحبكة Mythos «هى روح العملية الدرامية»[٩].

إلا أن محاولات البعض تصنيف أرسطو كرجل محدود الأفق، وغير حداثي، كمحاولة مارتن اسلن، تبدو محاولات مغلوطة، فقد أكد أرسطو على أهمية المرئيات المسرحية فى كثير من المواضع فى (فن الشعر). بشكل يكشف عن مدى تقديره لهذا العنصر، سواء فى النص الدرامى أو فى العرض المسرحى كذلك، من مرئيات ومؤثرات وتمثيل وغناء، انطلاقًا من أن الدراما هى «فعل مؤدى، مسموع ومرئى، يتعامل مع المكان والزمان، وأيضًا انطلاقًا من أهمية هذه المرئيات لإثارة القارئ، وأهميتها لمساعدة هذا القارئ على تكوين الصورة المسرحية المناسبة لتجسيد الدراما»[١٠] وما يبدو ضروريًا هو قراءة أرسطو فى سياق القرن الرابع قبل الميلاد، عصر أفول المسرح الإغريقى. فقد «استقرأ أرسطو أعمال السابقين على عصره وأعمال معاصريه، فاتضحت له الصورة. ورصد أسباب فساد العرض المسرحى عندما لا يتناسب مع النص الدرامى المقدم»[١١]. وقد كانت انتقادات أرسطو لمغالاة الممثلين والمبالغة فى استخدام المرئيات والمؤثرات وكل ما يثير الحسى، لا لذاتها، ولكن لإسهامها فى تدهور العروض المسرحية فى عصره.

## الدراما بين المسرح والأدب :

ويظل الفارق الأصيل بين فن الدراما وبين الفنون الأخرى، هو أن الأولى تقوم على إظهار محاكاتها لأناس يفعلون أمام ناس آخرين يتتبعون الفعل. ذلك «لأن الدراما فعل فى جوهرها»[١٢]. فما يجعل الدراما دراما «هو تحديداً العنصر الكامن خارج وبعد الكلمات، ويجب مشاهدته كحركة، أو وهو يمثل»[١٣]. الأمر الذى يدحض محاولات تصنيف الدراما على اعتبارها أدبًا. فتصنيف الدراما فى الدراسات الأدبية اللسانية كأحد الأجناس الأدبية جنباً إلى جنب مع الرواية والشعر... إلخ. هى - لاشك - نظره قاصرة، أصبح من اليسير تبيان خطأها بطرق شتى. وحتى لو اعتبرت الدراما، وقصد من وراءها، ذلك الضرب من التخييل Fiction المبنى عالمه على أساس اتفاقات Convention درامية خاصة. فإن ذلك التخييل يظل فى الأساس مصمماً «للتمثيل المسرحى»[١٤] كما أن النصوص المكتوبة لم تدون إلا بقصد عرضها. ويظل عنصرها اللفظى اللسانى قاصراً طالما قيست بالاتفاقات الأدبية، ولم تدرج فى باب الأداء الذى قصدت إثارته. فالنص/العمل الدرامى «عملاً مرئياً يعتمد على الصورة بالدرجة الأولى، وفى هذه الحالة تنقطع صلته تماماً بالأدب»[١٥]. وعلى الرغم من أن وليم أرشر ينصح مؤلف المسرح ألا يفكر فى أداء الممثل لمسرحيته كضرورة، ولكن فقط كعنصر تزيين، إلا أن جرانفل باركر يدعونا أن نصدق أن فن المسرح هو «فن الأداء... فى البداية، فى النهاية، طوال الوقت»[١٦]. فالكلمات فى النص المكتوب قد كتبت لكى تؤدى: نشاهدها ونسمعها.

والمسرحية «ليست فن الكلام، مثلما تكون السينما فن الصورة، ولكنها فن ممارسة الكلام والصور»(١٧). بينما يعتقد ريموند وليامز أن الدراما يمكن أن تكون الإثنان معاً، الأدب والمسرح، ليس بالشكل الذى يطمس أحدهما الآخر، ولكن بالشكل الذى لا يوجد أحدهما إلا بالآخر.

## النص الدرامى والنص المسرحى :

إلا أنه تظل المفارقة الكبرى فى المسرح. هو وجود نصين، نص درامى Dramatic Text، ونص مسرحى Performance Text. والتساؤل لا يزال قائمًا حتى اليوم، ولم يحسم بشكل أو بآخر، حول معرفة ما إذا كان هذان النوعان من البنية النصية ينتميان إلى حقل البحث ذاته أم لا. كما أن التوتر الجدلى القائم بين النصين يرتكز أساسًا فيما يقول فيلتروسكى «على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية / الصوتية التى للعلاقة (الدالة) الفنية، وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل، إذ أن الأولى فى الحقيقة هى جزء لا يتجزأ من الثانية»(١٨).

ولقد كانت بنيوية براغ هى أول من طرح هذه الإشكالية فى محاولة لوضع سيميائية خاصة للنص المسرحى، تخلصه من تبعيته للنص الدرامى. خاصة فى دراسة أوتاكا زيش Otakar Zish عن (علم جمال الفن والدراما ١٩٣١) والذى رفض فيه التسليم بغلبة النص الدرامى المكتوب، وقلل من مكانته فى نسق الأنساق الذى يقوم بالتمثيل الدرامى كله. ولقد لاقى هذا التوجه استحسانًا من كثيرين، فدريدا - على سبيل المثال - فى رفضه لمبدأ مركزية الكلمة Logocenterism

رفض الإفتراض القائل بأن «العرض يعمل على إنتاج المعنى وإيصاله وإحدى ركائزه فى ذلك النص المكتوب - أو المتفق عليه - بهدف تمثيله»[١٩]. كما عبر عن إعجابه بأرتو خاصة فى وصف الأخير العرض المسرحي بأنه «مثال على كيفية التعامل بحرية مع العناصر المبهمة والغامضة فى النص المكتوب»[٢٠]. كما أن مارتن اسلين فى كتابه (مجال الدراما) يعتبر النص المكتوب ليس إلا مخططًا أوليًا لحدث محاكى. وينفى كونه بذاته دراما. ويتطرف لدرجة القول أنه يمكن قراءة النص الدرامي باعتبار أدبيته، على افتراض أن العنصر الذى يميز الدراما هو العرض أو التمثيل، فالعرض - عنده - هو «نص ثرى متعدد الطبقات بالمقارنة بالنص الأدبى»[٢١] يقصد بالنص الأدبى النص الدرامي المدون. وتتفق معه فى ذلك آن أوبرسفيلد فى اعتبار أن النص «قابل لأن يكون موضوع قراءة شاعرية لا نهائية»[٢٢]. أى قراءة لسانية أدبية. رغم اعترافها فى موضع آخر بأن «رموز العرض مسجلة فى النص فى شكل إيماءات، أى إشارات خاصة بالفضاء وبالزمن وبالحركة»[٢٣]. وبينما يقف ستيان كالباحث الأكثر تطرفًا فى كتابه (عناصر الدراما) (The Elements of Drama) حين يقول «إنه حتى التمثيل المتراخ من الممكن أن يكون أكثر درامية لوسلمنا بصحة الحيوية المنبعثة من الجمهور»[٢٤] وذلك استنادًا إلى نظريات التلقى التى ينطلق منها. إلا أن كير إيلام يقف موقفًا معتدلاً من جدلية النص/العرض. حين يعبِّر عن صعوبة «تصور سيمياء ملائمة للمسرح لا تأخذ فى اعتبارها القوانين الدرامية وبنية الفعل وتوابع الخطاب وبلاغة الحوار، وكذلك فإن أية شاعرية للدراما لا ترجع إلى شروط ومبادئ العرض ليس

من المحتمل أن تكون أكثر من ملحق شاذ بسيمياء الأدب إلا فيما ندر»[٢٥] فالنص ليس معزولاً عن العرض، ولكنه تم تدوينه في فضاء مسرحي إن جاز القول. كما أنه يفيد العرض بما يطرحه من خطاب يقول به الممثل، وفيما يطرحه من بنية الفعل، واقتراحاته حول تعيين الحركة والمنظر وغير ذلك، من خلال سلسلة الكودات المسرحية التي يزرعها في بنية الدراما. والأولى اعتبار العلاقة بين النص وبين العرض ليست علاقة أولية بسيطة بل «علاقة مركب من الضوابط المتبادلة التي تؤلف بينصية فعالة»[٢٦]. على اعتبار أن العرض صورة مرئية - مسموعة من القنوات النصية .

وإن كان يصعب القول بأن النص أحد عناصر العرض. كما يصعب تحديد الكيفية التي يظهر بها النص في حالة العرض. حيث أن العرض ليس زيادة تضاف للمسرحية المكتوبة. ولكنه هو ما يمنح المسرحية المكتوبة وجودها. فالمسرحية لم تكتب إلا لكي تعرض. رغم أن هناك أعمالاً درامية تقاوم الإخراج (مثل المسرحية المعدة للقراءة Closet Drama) كمسرحيات الفريد دي موسيه التي كتبها لتقرأ. إلا أن حتى مثل هذه المسرحيات لا نقرأها كما نقرأ الرواية. فيظل دائمًا هناك التمثيل - العرض الذي يصاحب القراءة من خلال التخييل. ذلك أن الكاتب الدرامي يقوم «بتشفير النص من حيث إدراكه لوظيفته كمخطط أولي للإخراج المسرحي»[٢٧]. أو كما يسميها رولان بارت Roland Bartte القابلية للعرض Performability وهي تعني اشتمال النص على خاصية المسرحة Theatricality والتي يحققها النص من خلال مجموعة من أنساق اللغة المسرحية، التي تشكل الملمح الأساسي في الخطاب المسرحي.

والتى بدونها لا يصبح النص المكتوب نصًا مسرحيًا. وهذه الأنساق «تعطى بهدف إنتاج مسرح أو عرض وبهدف التوجه إلى مرسل إليهم - وسطاء يقومون بعكس الخطاب على مرسل إليهم - جمهور»[٢٨]. بل أن هذه الأنساق لا تقتصر فقط على السياقات البصرية والسمعية التى يقترحها الكاتب، ولكنها تشمل القابلية للعرض/ المسرحة فى الخطاب الدرامى ككل. للحد الذى يجعل النص اللفظى / الكلامى نفسه ينتج سياقًا مسرحيًا من خلال «ديناميكية التباين بين الأجزاء الطويلة والقصيرة، العنيفة والهادئة، التكرار والسجع، والإيقاعات الملازمة للحوار»[٢٩] فكلها عناصر تفرض نفسها بقوة. وليس أدل من لحظات الصمت التى تبلغ ترددات عالية جداً فى النصوص الطليعية (بيكيت أوهارولد بنتر على سبيل المثال).

كل ذلك يطرح جدلية النص - العرض - Text - Performance ، ليس على اعتبار أن أحدهما تابع للآخر، ولكن على اعتبار أن كليهما لا يتحقق وجوده إلا من خلال الآخر. لا ينقض ذلك وجود نصوص مكتوبة للقراءة. ولا ينقض ذلك وجود عروضٍ قائمة على الارتجال.

ويُحل هذا الجدل بما تكتشفه آن أوبرسفيلد فى (مدرسة المتفرج) حين تقول أن «العرض المسرحى بالمعنى الواسع، سابق، بشكل ما، على النص»[٣٠]. فهو قائم لحظة الكتابة نفسها فى ذهن الكاتب. وهو يكتب بينما يتمثل تقاليد الدراما الشائعة. وتقاليد الفنيات المسرحية المتاحة، وتقاليد التمثيل الممكنة... إلخ. هذا ينفى أن النص -

فيما يقول جوليان هيلتون - عنصر ضمن منظومة العرض. لكنه ينفى أيضًا كون العرض عنصراً ضمن منظومة النص، مهمش القيمة، فالنص الدرامى «تتغير مكانته فى مجال الإخراج من خلال تفسيره. فهو يمر فى الواقع من نص مكتوب إلى نص منطوق، وخلال هذه المرحلة يتم معمل النطق كله، وبإخراجه يعاد ميلاده وتكتشف مكانته كخطاب مكانى يكتبه المؤلف ويضعه على الورق»[٣١]. إلا أن ما يبرر الاهتمام المحافظ بالنص المكتوب هو أن الحضارة قد قامت على اللغة وعلى التدوين. فى الوقت الذى يلاقى فيه الباحثون صعوبة فى تدوين العرض المسرحى، بالإضافة إلى حقيقة أن «تدوين العرض المسرحى يسلبه قوته»[٣٢]. وهى إشكالية لم تُحل بعد فى البحث السيميولوجى. ولذلك فحتى الآن يعطى التناول السيميولوجى للنص المكتوب أو ما يسمى بالمرحلة النصية الأولية Textual Level على إخراج النص Mise en scene of text أو مرحلة العرض، على اعتبار أن النص يتم توظيفه كعنصر ثابت، أو باعتباره البنية العميقة Deep Structure للعرض. إلا أن الدراسات التى تقترب أكثر من هذه الجدلية تميل إلى رفض هذه الفكرة، بل والميل إلى التعامل مع النص كشئ يتم ابتكاره مثل العرض تمامًا .

وعلى كل فإن هذه الدراسة تبحث فى - وعن - الإمكانات الغير لغوية التى تعطى إمكانية تحقيق الدراما وتجسيدها كعرض مسرحى متخيل. وعن طريق أنساق اللغة المسرحية، بسياقاتها السمعية والبصرية. فالنص يمكن قراءته «وفقا لآليات خاصة تبرز نواة المسرحانية»[٣٣].

## اللغة واللغات المسرحية :

إذا سلمنا بحقيقة أن كل ما يكون فى المسرح يكون علامة، كما يقول فلتروسكى Veltrusky، فإن اللغة المسرحية تصير «علاقة بين مجموعتين من العلامات، لفظية وغير لفظية»[٣٤] وقد اختلفت العلاقة بين هاتين المجموعتين «على مر العصور فى تاريخ المسرح»[٣٥] فى النص المكتوب. إلا أن الملاحظ أن أولوية العلامات غير اللفظية كانت تتسيد فى النظريات المسرحية التى تعاود البحث فى أصول الظاهرة المسرحية (أرتوكمثال). فإذا كانت العلامات غير اللفظية تمثل النص الذى يكون فيه «المتكلم هو المؤلف ذاته»[٣٦] بوصفه صائغًا للفعل المسرحى بسياقات اللغة المسرحية المسموعة والمرئية، فإن حضور هذا النص المتضمن تلك السياقات لم يتخذ وتيرة واحدة، بل غاب فى بعض العصور تمامًا، كالعصر الإغريقى والإليزابيثى، بينما تسيد الحضور فى العصر الحديث، وظهر على استحياء فى عصور أخرى.

إلا أن اللغة المسرحية لم تغب مطلقًا عن النص المكتوب. حتى ولو لم تظهر كنص منفصل عن النص الكلامى. بل أنه ظل بالإمكان قراءتها من خلال النص الكلامى نفسه. ففى النصوص الإغريقية رغم غياب اللغة المسرحية فى سياق منفصل إلا أنها كانت حاضرة دومًا فى النص ولذا فإن فعل القراءة لتلك النصوص يظل غامضًا ومبتسراً ما لم يحدث «إعادة بناء تخيلية للأداء الذى كان النص يقصد إثارته»[٣٧] من خلال ما تقوم به المسرحة داخل النص الحوارى ذاته، فالأعمال المسرحية جميعًا تتطلب، وتخلق هذا الأداء المتكامل، فالأداء هنا أو الأدائية Performanativity

تصبح المعيار الذى ينظم، وينتج، ما يعرف بالمسرح، خاصة وقد اعتبرته نظريات ما بعد البنيوية «أداة تفكيك النصوص التى تتسم بمركزية الكلمة»[٣٨] بالشكل الذى قرأت به أوبرسفيلد النصوص الكلاسيكية.

وعلى كل فإن «الأفعال والأعمال قد تحققت بشكل مرئى على الخشبة القديمة وذلك بواسطة الدلالة اللفظية إليه فقط»[٣٩] ففى بنية المسرحية القديمة، كنص أو كعرض، اكتسب التأشير اللفظى أهميته فى خلق اللغة المسرحية، وهذا التأشير «كان أداة إنشائية أساسية بالنسبة ليوربيديس وسفوكليس وأيسخيلوس»[٤٠] بمعنى أن اللغة الحوارية اللفظية قد تجاوزت شعريتها، هذا التجاوز هو الذى «يؤهل النص الدرامى فى التراجيديا اليونانية على توثيق العلاقة مع العرض المسرحى»[٤١] (انظر برولوج أوديب ملكًا حيث يتحدد الفعل المسرحى من خلال بنية الحوار نفسه. من الحركة - الإيماءة - المؤثر الصوتى - المكياج - الأداة - الانفعال... إلخ) .

كذلك كانت الحال فى العصر الإليزابيثى حيث أضحت مهمة الكاتب المسرحى إدماج الكلمة والصورة فى نصه المسرحى، فالنص الشكسبيرى «لا يعدو أن يكون عنصراً فى مزيج مركب من الأساليب الجمالية التى تتحد لتولد عملاً مرئيًا مسموعًا»[٤٢] رغم افتقاد النص للنص غير الكلامى بشكل منفصل (انظر المشهد الإفتتاحى فى هملت حيث تكشف هذه الافتتاحية اللفظية / الحوارية عن سياق الحركة - الصوت - الزى - الانفعال... إلخ). فالموقف الشكسبيرى إذن يضع خيال المتلقى (القارئ / المتفرج) فى الصدارة. كما أن التأشير Deixis

يزخم النص الشكسبيرى، فقد تم إحصاء «زهاء عدد ٥٠٠٠ كلمة فى نص هملت من نوع الإشاريات»[٤٣].

إن فعل «النطق بالنص، يتضمن فعل النطق بالجسد»[٤٤] ولذا فإن الثلاثة الكبار فى عصر إحياء الكلاسيكية Neo Classic ، كورنى - راسين - موليير، لم ترد لغتهم المسرحية كنص منفصل، «راسين مثلاً لم يضمن مسرحياته أية إشارة عدا النص الذى تنطق به الشخوص، اللهم إلا مرة واحدة فى مسرحية فيدر، وردت عبارة (تجلس) إشارة أو حاشية فى البيت رقم ١٥٧ »[٤٥] كذلك بالنسبة لموليير - رغم أهمية نص الحركة على اعتباره كاتبًا للكوميديا - وقد يكون تفسير ذلك كونه مخرجًا لنصوصه.

أما فى العصر الحديث، ربما بسبب تمايز العملية المسرحية إلى عمليتين، التأليف، الإخراج، بعد أن ظهر المخرج بوصفه فنانًا مستقلاً «بحلول القرن الثامن عشر أو التاسع عشر»[٤٦]، فقد لجأ الكاتب المسرحى إلى فقرات مطولة «من أجل تجسيد النص فى حالة العرض، فالفصل الأول من مسرحية هيدا جابلر يفتتح بحوار ذى وصف تفصيلى ومكتوب بعناية فائقة لغرفة الرسم الخاصة بتيسمان، وهو المنظر الذى تدور فيه المسرحية كلها»[٤٧]. إلا أننا لو قارنا الاتجاه الواقعى بالاتجاه اللاواقعى فى القرنين التاسع عشر والعشرين، لوجدنا محاولات انزياح اللغة اللسانية لصالح اللغة - أو بالأحرى - اللغات غير اللسانية، فتتمتع «الثياب، والمشاهد، والأثاث فى المسرح اللاواقعى بفيض من الإشارات أكثر من المسرح الطبيعى»[٤٨]، فقد مرت اللغة الكلامية

بمراحل عده «بدأت بأحقية النص فى الصدارة، وانتهت إلى إهانته وتشويهه، بل معارضة وجوده»(٤٩)، فاتجهت جهود المسرحيين نحو مسرح جديد، حقيقى، وبذلت التجارب فى اكتشاف طبيعة العلاقة بين المؤلف والمخرج والممثل، وبين الممثل والفضاء، وبين الفضاء والتلقى، وبين الكلمة والإيماءة، وبين الشعر والمسرح، وبين اللغة واللغات، فلم تعد الكلمة هى أداة التواصل الوحيدة، فالبشر «يتواصلون بالوجوه والملابس والأثاث والإيماءة، الاحتفالية منها والعفوية، والموسيقى... إلخ، وكلها تقوم بدور يعادل اللغة الكلامية»(٥٠).

أما تشيخوف الذى يعتبر «أصعب من أن يحلل فى كلمات : لأنه يستند استناداً كليًا على الحساسية التمثيلية»(٥١) حيث يقرر مارتن اسلين أن النص غير الكلامى كمقولة أصبحت «مألوفة للغاية منذ أكد تشيخوف على النسيج المعقد للمعنى الذى يشكله النص الدرامى»(٥٢)، وهى ملاحظة بدت واضحة من قبل لدى يان ميوكاروفيسكى فى دراسته (حول الوضع الراهن لنظرية المسرح) حين يقول «إن سحر مسرحيات تشيخوف يكمن ليس فيما تنقله الألفاظ، بل فيما يختفى خلفها، إما فى الوقفات، أو فى سيمياء الممثلين، أو فى إشعاعات مشاعرهم الداخلية»(٥٣) ولذلك كان الاعتراف الذى أقره البعض من الكتاب الحداثيين، من تأثير تشيخوف فى فلسفاتهم المسرحية والتى شكلت بناهم وتقنياتهم، مثل بيكيت، ألبى، بنتر.

## أنساق اللغة المسرحية :

تتجه هذه الدراسة نحو قراءة النص الدرامي «بوصفه قاعدة أوركيزة لنوع من الممارسة العملية، أو بمعنى أصح، لشبكة من الممارسات ذات الدلالات»(٥٤)، أي نحو قراءة النص من خلال لغاته / علاماته السمعية والمرئية، التي من خلالها يتجاوز النص أدبيته، باعتباره نص مقروء، في اتجاه المسرحة الكامنة فيه، والتي بها يمكن اعتباره نصًا مسموعًا ومرئيًا في ذات الوقت. وعلى هذا الأساس يتم تجاهل التطور الخطى للنص في الصفحة المكتوبة / المقروءة، والتعامل معه على أساس تطوره خلال الأمكانية التي تميز المسرح. فالمسرح يتشكل «في زمن يستمر في الحاضر، ويكون في المسرح الآن دائمًا»(٥٥)، ومع التسليم بأن الزمن هو البعد الرابع للمكان. ولقد كان القرن العشرين بمثابة إنعطافة في القاعدة التي ارتكزت عليها الحضارة، التي قامت أساسًا على التدوين، وذلك لصالح التحول عن القاعدة النصية «إلى قاعدة مسموعة مرئية أي تعتمد على الصوت والصورة»(٥٦) لذا فقد أصبح من الملائم البحث في لغات الصوت والصورة حتى في النصوص المكتوبة، ولا سيما النصوص المسرحية، فتلك وحدها عملت على الترابط بين التأثيرات اللفظية والتأثيرات البصرية والسمعية. فلغة الدراما «ليست بالضرورة لفظية تمامًا، إذ يمكن لأنظمة أخرى من العلامات أن توجد داخل النص الدرامي لتقدم عدداً من القراءات المحتملة»(٥٧) فالدراما إذن تفاعل متبادل أو معقد بين اللغة اللفظية واللغة غير اللفظية، حتى وإن تعارضتا. كما في مسرحية (في انتظار جودو) حين يقول استراجون : هيا بنا نذهب (لغة لفظية)، بينما يشير

نص الحركة: لا يتحركان (لغة غير لفظية). بل أن الخطاب الدرامى هنا لا يتحقق إلا من خلال هذا التعارض الدال. وحتى فى الخطبة الوحيدة فى نفس النص، والتى يلقيها لاكى، فإنها لا تكتسب معناها من خلال كونها خطبة / لغة لفظية فحسب، بل تكتسب معناها من خلال كونها أصوات، باستغلال جرس المقاطع الصوتية الخالية من المعنى، وهنا تتضافر اللغة اللفظية مع اللغة غير اللفظية لبث المعنى الكلى للفعل الدرامى / المسرحى.

## ولكن أين تتواجد أنساق اللغة المسرحية داخل النص ؟

يقول إنجاردن «فى الدراما المكتوبة يوجد نصان مختلفان هما: النص الأساسى The main text أى الكلمات والجمل التى يتحدث بها الأشخاص داخل المسرحية، والنص الجانبى The side text أى المعلومات Information التى يعطيها لنا المؤلف»[٥٨] أما ألن استون فيرى أنه «على مستوى النص الدرامى يتم توصيل المعانى بواسطة شكلين مختلفين تمام الاختلاف من الكلام المنسوب إلى المتحاورين : ملاحظات المؤلف، عادة ما تسمى الإرشادات المسرحية»[٥٩]، أما أدريان بيج فيطلق لفظ النص الشارح Meta Text على اعتبار أنه «يؤدى وظيفة مماثلة للغة الشارحة التى امتاز بها كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر»[٦٠]، ويتفق معه فى ذلك باتريس بافيس. فالنص الشارح «يتشكل من مجموع النصوص الموجودة على هامش النص الدرامى»[٦١] فاللغة الشارحة كانت تقوم بالتعليق على الخطاب السردى، وتمد القارئ

بتفسير دقيق لما يجب أن يفهم به الكلام المباشر. ويمثل هذا النص أهم تدخل للمؤلف الدرامي في النص الدرامي، بما يتضمنه من معلومات وملاحظات عن الفضاء والحركة والانفعال... إلخ. فيما يمكن أن نطلق عليه ما وراء الخطاب Meta Discourse .

إلا أن الباحث يميل إلى رفض مصطلح إنجاردن عن النص الثانوي، على اعتبار أن تمايز نصين داخل النص الدرامي لا يعني أفضلية نص على آخر، أو تصنيفهما وفقًا لتراتبية ما، هذه من جهة، ومن جهة ثانية يتسيد هذا (النص الثانوي) الحضور في النصوص الحديثة، بما لا يمكن معه تناوله كنص ثانوي، وأكبر مثال على ذلك أن (فاصل بلا كلمات / بيكيت) يتكون كله من نص ثانوي طويل !، ويغيب فيه النص الحواري. كيف إذن - في نص كهذا - يمكن تمييز هذا النص كنص ثانوي ؟

ولذلك فقد أنكر مارتن اسلين مصطلح (النص الثانوي أو الفرعي) فالدراما في نظره فعل إيمائي بالأساس، لا فعل قول، ومن ثم فإنه «يدرك الانحراف الأدبي في المصطلحات النقدية التي تبناها إنجاردن، وهو مهتم بالتأكيد على أولوية النص الفرعي على النص الرئيسي»(٦٢)، أي أنه يقلب التراتبية التي يضعها إنجاردن. فالدراما أساسًا حدث محاكي، أي فعل، ومن هنا يكتسب نص الفعل الأهمية على نص الحوار. يقول اسلين في مجال الدراما «المؤشرات غير اللفظية لها الأولوية على النص»(٦٣).

كذلك لا يمكن اعتبار هذا النص نصًا شارحًا، مثلما هو في الرواية. لأنه لا يقوم بشرح أو تفسير النص الحواري. بل أن قيمته أحيانًا

تُستوعب من خلال فعل التناقض بينه وبين نص الحوار. ففى (رغبة تحت شجر الدردار) ليوجين اونيل، يمثل التناقض بين الفعل والقول لدى (إيبن) الصراع الكامن داخل الشخصية، بينما يمثل التضامن بين الفعل والقول لدى (آبى) مشروع الشخصية الموجه نحو غاية محددة، فيقوم التناقض والتضامن بتخطيط طبيعة الشخصيتين.

أما مصطلح (نص الإرشادة المسرحية **Stage Direction**) كنص منفصل عن النص الحوارى، يتميز عن طريق الطباعة، بوضعه ما بين قوسين، أو بالإختلاف عن النص الحوارى بكتابته مائلاً، فإن هذا المصطلح مع كونه دالاً على وظيفته فى التعبير عن اللغة المسرحية المقترحة من قبل المؤلف، إلا أنه كمصطلح لا يعتبر جامعًا وإن كان مانعًا، ذلك أننا يمكن أن نكشف عن سجل هائل من الإرشادات المسرحية داخل الحوار و «يمكن استقراؤه من الحوار»[٦٤]، وهذه الإرشادات المتضمنة فى الحوار «تخطط أبعاد خشبه المسرح وحركة الجسد فى نفس الوقت، وتشير بشكل مقصود إلى الإيماء ه والحركة»[٦٥] (انظر فصل الإرشادات المسرحية فى كتاب ألن أستون وجورج سافونا «المسرح والعلامات»).

وعلى كل، فإنه إذا كان كل من النصين يدعم كل منهما الآخر، أو يتناقض كل منهما مع الآخر. فإن العلامات المرئية والعلامات المسموعة والتى تتضمنها أنساق اللغة المسرحية (غير الكلامية)، موضوع هذه الدراسة، تقدم للقارئ، من خلال الحوار أو ما هو خارج الحوار «فعل العرض عن طريق النص، وبالتالى فرصة لإخراج المسرحية فى مسرح من مخيلته»[٦٦].

وعليه فإنه إذا كانت «لغة النص الدرامى تخيلية وهمية Fictional »[٦٧] كما يقول بافيس، وإذا كان «المسرح ليس فقط أداة فنية - أدبية قابلة للقراءة التفسيرية وإنما أيضًا نشاط متخيل شديد الخصوصية»[٦٨] كما تقول أوبرسفيلد. فإن البصرى والسمعى يتبادلان مواقعهما ويتضافران أثناء فعل التخييل لإنشاء العرض من خلال النص. دون إغفال أن «الكلام الذى يقال على المسرح يقوم أيضًا بوظيفة اللغة التصويرية، ومن ثم فعليه أن يكون على علاقة وثيقة بوسائل العرض المسرحى الأخرى أى العناصر المرئية»[٦٩]. على اعتبار أن الدراما فعل مرئى - مسموع.

وأخيرا، فإن ممثلى مسرحية (الشقيقات الثلاث) لتشيخوف، قد راعهم الاهتمام الكبير الذى أولاه الكاتب لانتهاك جرس الكنيسة فى الفصل الثالث للروح الدرامية المسرحية، أكثر من الاهتمام بطريقة إلقاءهم للأبيات، بما يشكل خصوصية لكاتب مثل تشيخوف، يدرك، ويعى، فعل المسرحة.

وهو ما تحاول هذه الدراسة البحث فيه.

# الفصل الأول

# الفضاء

يقابل مصطلح «فضاء» فى الفرنسية كلمة Espace وبالإنجليزية Space ، ويطلق على المكان الذى يطرحه النص ويقوم القارئ بتشكيله فى خياله (الفضاء الدرامى). وعلى المكان الذى نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات (الفضاء المسرحى) (يرجع لباتريس بافيس فى مفاهيمه الفضاء الدرامى - المسرحى - اللعبى... إلخ).

والنص المسرحى «يحتاج لكى يتحقق: مكانًا أو فضاءً تتم فيه العلاقة الجسدية بين الشخصيات»[١] فهو لا يتم إدراكه بالقراءة التعاقبية مثله مثل النصوص الأدبية، ولكنه يدرك فى علاقاته المتزامنة داخل الفضاء. فهو موجه بالأساس لممارسة عرض متخيل وعرض حقيقى. وبناء هذا الفضاء يتوقف على «قدرتنا على التخيل وعلى مقدار التوجيهات والإرشادات التى يذكرها لنا مؤلف النص»[٢] فتلك التوجيهات المتضمنة فى النصوص الكلامية وفى النصوص غير الكلامية على السواء تمنحنا الأبنية والسياقات الحيزية - الزمانية لعالم الدراما. أما النصوص الكلامية فتمنح تلك السياقات بشكل غير مباشر. عبر «اللغة التى يتكلم بها الشخصيات وهم يعبرون عن إدراكهم للجو الذى يتواجدون فيه»[٣]، ففى الدراما الإغريقية ودراما العصور الوسطى والدراما الإليزابيثية كان الإيحاء بالعنصر المكانى يتم «عن طريق الكلمات والإيماءات بدلاً من العناصر التمثيلية Representational[٤]

كما أن نصوص تشيخوف تحفل بتعليقات مستمرة من الشخصيات حول المكان وإدراكهم له. أى أن الفضاء الذى يصوغه الخطاب الدرامى، والذى ينتظم عبر الأنساق السيميائية يشكل رسالة مكونة بفضل اللغة، كما تقول كريستيفا، سواء داخل النص الكلامى، أو من خلال النص غير الكلامى، أو من خلال أدوات التأشير كأسماء الإشارة وظروف المكان والزمان، إضافةً إلى الوصف السردى الذى تقوم به الشخصيات أثناء الحوار التداولى Dialogue أو المنفرد Monologue أو المجانبات Aside.

وعلى كل فإن العالم المسرحى ذا الخاصية الحيزية أو المكانية أو الفضائية قد «بنى لكى يكون علامة»[٥] فإذا كان المسرح قد تم تعريفه فى جوهره بأنه فضاء فارغ أو مساحة فارغة فى المقام الأول، على حد تعبير بيتر بروك، فإن هذا الفضاء/ المساحة معد لكى يمتلئ بصريًا وسمعيًا بأنساق العلامات الغير كلامية. ولا يمكن تخيل هذه الأنساق بمعزل عن الفضاء الذى يحتويها.

والفضاء هنا ليس علامة (بيضاء)، بتعبير رولان بارت، ولكنه فضاء متورط فى الدراما/الفعل المسرحى، إن جاز القول، فالبنية المكانية/الفضائية يمكن أن تكشف عن الحالات الشعورية التى تعيشها الشخصيات. والحالات الحركية التى تقوم بها. (البحيرة فى طائر البحر- الحجرة فى الشقيقات الثلاث) كما أن الفضاء الدرامى يترك أثره فى خطاب الشخصيات (الريف / سورين، الإقليم / الشقيقات).

كما يحمل الفضاء أحيانًا خطاب المسرحية ككل. ففى مسرحية «انتظار جودو» يكشف الفراغ عن العزلة والخواء اللذان أصابا الإنسان الأوروبى وإنعدام التواصل الإنسانى بين الذات والآخر. كما أنه بمجرد الإشارة فى النص إلى الفضاء (حديقة - غرفة - برج...) يعنى هذا أنه جرى أو سيجرى فيه شئ ما. وهى كافية أيضًا لكى تجعلنا ننتظر قيام حدث ما. ذلك أنه ليس هناك فضاء غير متورط. كما أن أى تغيير فى الفضاء سيؤدى حتمًا إلى نقطة حاسمة فى الحبكة والمنحى الدرامى للخطاب. فحتى لو كان الفعل العلنى للفضاء فى درجة الصفر، كما يرى فلتروسكى، فإنه «يلعب دوراً فى إقرار مجرى الفعل لذلك لا يمكن تحديده كمجال مغلق»[٦] أى محايد. فالفضاء إذن هو «مجموعة من الشفرات»[٧].

فإذا وافقنا على تعريف دريدا للمسرح بوصفه (فوضى تنتظم) فإن الفضاء فى هذه الحالة هو الذى يتحمل مسئولية هذا التنظيم. فمن خلال محورى الزمان - الفضاء تتكشف «نظم العلامات الدرامية»[٨] فالفضاء المسرحي كما تقول أوبرسفيلد هو «موضع المسرحانية ذاتها»[٩] على أنه يجب ألا نخلط بين مفهوم الفضاء وبين مفهوم المنظر. فالفضاء هو فضاء وهمى يوحى به النص «سواء ظهر أو لم يظهر على المنصة، وهو يضم المنصى والجانب الخارج عن المنصة»[١٠] - كما تقول أوبرسفيلد - وفى العرض المسرحي يعتبر المنظر مرئيًا ومحسوسًا بينما يقوم الفضاء كعالم «يضطر لبنائه المتفرج من أجل تحديد إطار تطور أفعال الشخصيات»[١١] أى أن الفضاء الدرامى هو العالم الذى يحوى سلسلة النماذج الفاعلية فى الدراما.

إلا أنه فى البحث فى اللغة المسرحية بأنساقها السمعية والبصرية، لا يجب إغفال هذا الفضاء، حتى ولو لم يكن مرئيًا، وذلك لأنه ينبنى من خلال العلامات المرئية والمسموعة على حد سواء.

وعليه فإن دراسة الفضاء سوف تأخذ فى الاعتبار سياقين فضائيين، الفضاء المنصى المتخيل (المرئى)، والفضاء غير المنصى (غير المرئى)، سواء كان هذا الفضاء متصل بالفضاء المنصى (ومكانه فى هذه الحالة الكواليس) أو غير متصل بالفضاء المنصى (ومكانه فى هذه الحالة خارج المسرح / العالم). فالفضاء المسرحى غير المنظور «ليس أقل حقيقة وأهمية من الفضاء المسرحى المنظور، فأعمال عظيمة مثل اغتيال ماكبث لدنكان قد تحدث بعيداً عن خشبة المسرح فيما اقترح بتسميته الفضاء المسرحى الخارجى، على عكس الفضاء المسرحى الداخلى، والفرق بينهما هو الفرق بين المساحة التى يمكن إدراكها والمساحة التى يمكن رؤيتها»[١٢].

وهاتان المساحتان تمثلان هنا - هناك مثلما تكون الحال فى بستان الكرز هنا (ضيعة لوبوفا) - هناك (المدينة - موسكو). فالفضاء إذن ينبنى من خلال التضاد أو التقابل بين ثنائيات مثل هنا - وهناك، «مغلق - مفتوح، أعلى - أسفل، دائرى - خطى، عمق - سطح، واحد- متفتت، دائم - متقطع»[١٣]... إلخ.

## أولاً - الفضاء المنصى المتخيل :

الفضاء المنصى هو الفضاء المرئى، والذى حدوده خشبة المسرح، سواء كانت خشبة المسرح دال لصالون برجوازى (الأشباح/إبسن)، أو دال لغابة (الملك لير / شكسبير).

ورغم أن المسرح الواقعى فى توجهه لمشابهة الواقع عمد إلى توحيد الفضاء المنصى (بيت الدمية كمثال) إلا أن تشيخوف بز أقرانه الواقعيين فى تعدد الفضاءات فتراوحت ما بين أربعة فضاءات (النورس - الخال فانيا) وبين ثلاثة فضاءات (الشقيقات الثلاث - بستان الكرز).

وسوف يناقش الباحث هذه الفضاءات من خلال تقابلات الثنائيات على النحو التالى :

## ١- مفتوح - مغلق :

تختلف صياغة الفضاء كخطاب، من مؤلف إلى آخر، فهناك من بين الكتاب من يميل إلى الفضاءات المغلقة التى يحبس فيها شخصياته بحيث لا تغادر المكان، وذلك سعيًا منه وراء تعميق حياتها الداخلية، وعدم الدفع بها إلى المغامرة فى الخارج. مثل إبسن فى (بيت الدمية). أو رغبة منه فى إظهار عزلتها وطابعها الهامشى مثل بيكيت فى (الأيام السعيدة). أو رغبة فى تأكيد رؤية جحيمية للعالم، حيث الخارج معناه دمار الشخصيات مثل بنتر فى (الحارس).

بينما سعى آخرون إلى تقديم فضاءات مفتوحة، متاحة دومًا، مثل الرومانسيين. بينما سعى آخرون إلى الاستفادة من قيم التضاد بين الفضاءات المغلقة والفضاءات المفتوحة مثل شكسبير.

فإذا كان انبناء الفضاء الدرامى إنما يتم عن طريق التضاد، فإن التناوب بين الفضاءات المفتوحة والفضاءات المغلقة يعمل على انبناء

لا قيم الفضاء فحسب، وإنما قيم الخطاب الدرامى ككل، رغم أن تشيخوف لا يلجأ كثيراً للأماكن المفتوحة، فيميل نحو الأماكن المغلقة التى تضغط على الشخصيات خاصةً تلك الأماكن المرتبطة بالشخصيات كغرفة نوم الخال فانيا أو الغرفة التى حولها تريبليف إلى مكتب خاص به.

إلا أنه لا يتبع طريقة واحدة فى التناوب بين الفضاء المفتوح والفضاء المغلق. فمسرحيته الأولى والثانية تتشابه فى تكنيك (الزووم إن) المستعار من الفن السينمائى. ففى طائر البحر تبدأ المسرحية بجزء من حديقة فى ضيعة سورين يطل على البحيرة، أى أنها لقطة موسعة لمكان مفتوح مرتبط بالبيت الذى سوف يظهر جانب منه فى الفصل الثانى حيث تطل شرفته على ملعب الكروكيت، بينما فى الفصل الثالث نكون قد ولجنا البيت حيث غرفة الطعام، تلك الغرفة التى تخص الجميع فهى رغم كونها مغلقة إلا أنها ترحب بالزائرين (تريجورين مثلاً) وهى فى نفس الوقت متصلة ببابين للدخول والخروج. وهذا التواصل مع الخارج يمنحانها - رغم كونها مكانًا مغلق - قدرتها على الطرد/ الجذب. خاصة مع مفرداتها من حقائب وعلب كرتون مكومة ومتناثرة فى أنحائها. «وتشيخوف يريد من المنظر المسرحى أن يوحى بالاستعداد للرحيل. وأيضًا يسعى إلى حصر شخصياته فى هذا الفراغ الضيق ليلقى بالضوء المركز عليهم عن طريق المواجهة»[١٤].

أما فى الفصل الرابع فنجد غرفة الاستقبال التى حولّها تريبليف إلى غرفة مكتب. وهى حجرة رغم انغلاقها إلا أنها تتصل من جهة

بالحديقة عبر الشرفة. وكذلك بالغرف الداخلية عبر بابين. ولأنها تخص تريبليف الذى يعشق نينا، فإنها تركز المأساة عليهما، حيث لقاؤهما الأخير. وفى نفس الوقت فهى تطل على الحديقة التى بدأت فيها تلك المأساة، تلك الحديقة التى تستدعى تريبليف لكى يطلق على نفسه النار فى نفس المكان الذى لقى طائراً بحريًا مصرعه ذات يوم كما أن اتصال الحجرة بغرفة الطعام التى ولجها تريجورين وأركادينا تواً. وعجز تريبليف عن إغلاق الباب الموصل إليها، حينما لم يجد المفتاح، يدل على ضغط العالم الذى يخص تريجورين وأركادينا، على عالم نينا وتريبليف، فلو تمكن تريبليف من غلق الباب لما انتهى برصاصة يأس؟!

أى أن بيت العائلة هنا والذى يقيد حركة الشخصيات، بضغط العالم الخارجى، «ويسحبهم داخله يتحول إلى أحد الأسباب الرئيسية للمأساة»(١٥).

ونفس التقنية تعاد مرة أخرى فى (الخال فانيا)، ولكن بشكل أسرع، فالبيت يطل على البستان / الفضاء المفتوح فى الفصل الأول عبر الشرفة أيضًا. وفى الفصل الثانى نكون داخل البيت حيث غرفة الطعام التى تخص البيت كله، والتى يكون فيها شكوى سيربرياكوف الدائمة عامل إزعاج للبيت كله، إلا أن ثمة نافذة تطل على البستان، والنافذة هنا هى عامل الصلة بين الداخل / المغلق والخارج / المفتوح، بما يشكل عامل تخفيف حدة نغمة اليأس التى تغمر الشخصيات، خاصة الأستاذ سيربرياكوف وزوجته يلينا، إلا أن وراء النافذة حارس يدق دقاته المتتالية، بما يضغط على الشخصيات، وحين تقوم يلينا

لتغلق النافذة، تبدأ المشاحنات ويتوتر الجو حتى تفتح يلينا النافذة فى نهاية الفصل، فتتصالح يلينا وسونيا على نحو مفاجئ لم تتوقعاه، إلا أن الحارس يعود مرة أخرى للدق خارج النافذة فى الوقت الذى يرفض الأستاذ أن تعزف يلينا على البيانو، الوقت نفسه الذى تعترف فيه سونيا ليلينا بولعها بالطبيب أستروف بينما تكون الأخيرة مستعدة تمامًا للوقوع فى غرامه طواعيه، رغم مطاردات فانيا، إلا أن كل هذه التشابكات لا تنفجر الآن فقد تم فتح النافذة لتخفف من انغلاق المكان وضغطه على الشخصيات.

وفى الفصل الثالث نقترب أكثر، فغرفة الجلوس تضم الشخصيات كلها، وتنغلق عليهم، وأمامنا مباشرة فى العمق باب يفضى إلى حجرة فانيا، ويظل الباب فى العمق طوال الفصل الثالث حيث تنفجر كل المشاعر ففانيا يرى يلينا فى أحضان أستروف، بينما يرفض الأخير مشاعر سونيا، الوقت نفسه الذى يعلن سيربرياكوف عن مشروعه لبيع المكان، فيطلق فانيا عليه النار من داخل الغرفة، وتقف يلينا حائلة بينه وبين إعادة الكرة مرة أخرى، وذلك عند باب الحجرة.

أما فى الفصل الأخير، فنكون فى غرفة نوم فانيا التى هى غرفة العمل أيضًا، فهى رغم حميميتها بالنسبة لفانيا، إلا أنها تمثل فى الوقت نفسه مقر عمله الذى يستقبل فيه الفلاحين، فبجوار الباب المفضى إلى المدخل، ممسحة أقدام، لكى لا يوسخ الفلاحون المكان بأقدامهم، فالمكان المغلق هنا فى خصوصيته وعموميته، دال على العمر الذى أضاعه فانيا هباء فى سبيل الأستاذ، فيمثل المكان دالاً على خطاب المسرحية ككل،

الوقت نفسه الذى يلقى بالضوء على شخصية فانيا، «وقد أخبره أستروف بأنه ليس بمجنون غير أنه عجيب وغريب الأطوار مثله مثل الآخرين»[١٦] ما بين غرفة النوم التى هى نفسها مكتب إدارة الضيعة، وما بين دفاتر الحسابات وطاولة أستروف، وقفص الزرزور، وخريطة أفريقيا التى يبدو أن لا أحد بحاجة إليها - فلا دخل لإفريقيا فى المسرحية كلها - «لكن التنافر نفسه الذى يشيعه وجود الخريطة يصور شخصية فانيا نفسه الشكسة العقيمة، لابد أنه عثر على تلك الخريطة أو اشتراها بسعر رخيص من دكان لبيع الأنتيكات وعلقها، ربما لأنها ذكرته بعالم مغامرات بعيد المنال، أو ربما فقط ليغطى بها بقعة رطبة على ذلك الجدار، على هذا الأساس يمكن رؤية خريطة إفريقيا كقطعة رائعة تساهم فى رسم الشخصية بالنسبة لتشيخوف»[١٧] كما أن الجو المشحون والمتوتر الذى يعقب خروج المربية كى تجلب الفودكا يفرض على أستروف أن يتفوه بعبارة تافهة، وهى تمكن فانيا من أن يجيب بفظاظة (إفريقيا هى أيضًا مكان بعيد جداً) وبعيد جداً هو ما يريد أستروف أن يكون فى هذه اللحظة، إنه مشهد ملئ بالمشاعر ومشحون بالإيقاعات المتعاكسة، كما أن ملاحظة عارضة لأستروف حول شدة الحرارة فى إفريقيا يكون لها أشد الصلة باللحظة الدرامية فهى «تلقى ضوءاً مزدوجًا على شخصية أستروف وعلى الجو العام للمسرحية فى نفس الوقت»[١٨]، وعليه فإن هذا التعاقب فى المشاهد بين الخارج / المفتوح والداخل / المغلق، من خارج البيت لداخله، فيما يشابه الطريقة التى كتب بها تشيخوف مسرحيته الأولى، تنقلنا إلى «مشاهد أعمق وأعمق فى داخل البيت، وأخيراً إلى غرفة فانيا حيث نتعرف على أعماقه»[١٩].

بينما يقلب تشيخوف خطته فى (الشقيقات الثلاث)، فيبدأ من مكان مغلق حيث غرفة الجلوس بأعمدتها، وفى العمق يتصل بتلك الغرفة صالة كبيرة، بما يوحى بالاتساع والرحابة، مع الجو الدافئ لاحتفال عيد شفيعة إيرينا، والأزهار تنتظم فى المكان وبينما يستمر هذا الفضاء الرحب الذى يمتلئ صوتيًا بضحكات مرحة، بينما يستمر فى الفصل الثانى إلا أنه لا يظل كما هو حتى رغم النص غير الكلامى المقتضب «ديكور الفصل الأول»[٢٠] فقد تغيرت دلالته بسبب الموقف الدرامى الجديد والذى حدث أنه تم تقييد حركة الشخصيات، «فتتغير الأماكن فى الشقيقات الثلاث انطلاقًا من حرمان الأسرة من التمتع بغرفة الجلوس إلى الحركة المحدودة فى الفصل الثالث بغرفة النوم»[٢١] حيث غرفة نوم أولجا التى ضم إليها غرفة نوم إيرينا، ومدت ستارتان بين سرير كل منهما، بينما حشرت الشخصيات كلها بين أكوام الأثاث، فى تناقض مع فضاء الفصل الأول، رغم كونهما مغلقان، إلا أن توزيع مفردات كل منهما من جهة، ومن جهة أخرى علاقتهما بالشخصيات، تمنح كل منهما خصائص مختلفة خاصةً من جانب الإحساس بالمكان لدى الشخصيات، إلى أن تصل المسرحية فى الفصل الأخير إلى «بستان قديم ملحق بمنزل آل بروزوروف»[٢٢] حيث الشخصيات كلها خارج البيت الذى يطل بشرفته، بينما نتاليا فى الشرفة تلقى أوامرها، فهى «منهمكة طوال المسرحية فى نقل الأسرة من غرفة لأخرى، إلى أن نقلتهم جميعًا فى النهاية إلى خارج البيت تمامًا»[٢٣] وهذا ما يفسر لماذا خالف تشيخوف خطته التى كررها فى مسرحيتيه السابقتين، فالفعل الدرامى هنا هو فعل إقصاء، يتم من جانب نتاليا فى اتجاه الشقيقات الثلاث،

ورغم التناقض بين المكان المغلق فى بداية المسرحية والمكان المفتوح فى نهايتها، إلا أن فعل الإقصاء يقلب العلامات مغلق / خانق ، مفتوح / رحب، لكى يركز على مغلق / خاص، مفتوح / عام، خاصة مع عبور المارة من الشارع إلى النهر عبر البستان، ليؤكد دلالة الفضاء الخارجى فى سياق الفعل الدرامى.

لقد أصبح أصحاب البيت فى الشارع وانتهى الأمر، أمام صاحبة الحزام الأخضر (نتاليا)، والواقع أن هذا الفضاء يلخص عنصر التحول فى المسرحية كما يقول ماجارشاك «ففى الفصل الأول تكون الشقيقات الثلاث مالكات لهذا البيت الجميل والثروة الطائلة التى تركها لهن أبوهن، ولكن الموقف ينقلب تمامًا فى الفصل الأخير عندما ينتهى بتآمر نتاليا مع بروتوبوبوف على طردهن عن طريق زواجها من شقيقهن أندريه ضعيف الشخصية»[٢٤].

أما فى بستان الكرز، فرغم أن تشيخوف يحشد شخصياته فى أماكن مغلقة (غرفة الأطفال - غرفة الجلوس) إلا أن المكان الخارجى المفتوح يظل جاثمًا على الأماكن المغلقة، فالشخصيات طوال المسرحية تدور خطاباتهم حول (البستان) بشكل أو بآخر، والبستان فى الخارج، والشخصيات تعجز عن استرداد البستان أو الحفاظ عليه، والمكان المغلق الذى يحبسون فيه دال على عجزهم وقلة حيلتهم، وفى بستان الكرز «نبدأ من غرفة الأطفال، المكان الذى يمثل نقطة انطلاق حياة الأسرة بكاملها، ثم نخرج إلى البستان لنتجاوزه قليلاً حتى نصل إلى أطراف بلدة صناعية صغيرة لنعود إلى البداية ثانية، وكأنه يريد أن يقدم لنا من

خلال مشاهد المسرحية دورة الحياة الشخصية، أو ربما دورة الحياة في الطبيعة ذاتها »[٢٥] ودورة الحياة تلك تبدأ من حجرة الأطفال، وهي حجرة لوبوفا، إلا أنها لا تزال إلى الآن تدعى حجرة الأطفال، وحين تظهر في الفصل الأول تكون نوافذها مغلقة، تنغلق على ماضي الشخصيات، فالشخصيات لوبوفا - جاييف سجناء الماضي الذي لا يريدون الإفلات عنه.

فمن خلال الدال (لا تزال تدعى غرفة الأطفال) رغم أنها لم تعد كذلك بالتأكيد، ومن خلال الدال (نوافذ الغرفة مغلقة)، ومن خلال دال أنها تتصل بمكان مغلق آخر هو حجرة نوم آنيا التي كانت طفلة حين غادرتها أول مرة، يتأكد لنا العالم الطفولي الذي تعيش فيه الشخصيات، والعالم الطفولي هنا يرتبط بماضيهم، الماضي الشخصي، والماضي الطبقي لهذه الأسرة.

أما البستان فلا يظهر إلا حينما تفتح النوافذ، والنوافذ لا تفتح إلا بعد رحيل لوباخين الذي سوف يشتريه في نهاية المسرحية، والبستان كخلفية للمنظر هنا يرتبط هو أيضًا بماضي الأسرة، إلا أنه يرتبط بمستقبل لوباخين، ولذا فإنه يغيب عن أعين الأسرة / الجمهور طوال الفصل الأول، حتى إذا رحل لوباخين، فإنه يظهر من خلال النوافذ، ولأنه يرتبط بالماضي بالنسبة لهم، فإن النوافذ حين تفتح لا تخفف من عناء الأسرة تجاه المكان المقفول عليهم بل تزيد عناءهم واستغراقهم في الماضي، للحد الذي يخيل للوبوفا أن أمها «تسير في البستان..

فى فستان أبيض»[٢٦] فى الوقت الذى انتهى فيه جاييف تواً من إلقاء خطبة أمام دولاب الكتب الذى عمر لمدة مائة عام !

فهم لا يريدون تصديق أن الزمن يمضى، تلك الحقيقة التى حاول لوباخين تذكيرهم بها :

«لوباخين : الزمن يمضى

جاييف : من ؟

«لوباخين : أقول الزمن يمضى.

جاييف : هنا تفوح رائحة العطور الرخيصة»[٢٧].

وهذا ما أبقى على الغرفة باعتبارها غرفة الأطفال، على الرغم من أنه لم يعد ثمة أطفال بين شخصيات المسرحية.

أما فى الفصل الثانى فنحن فى مكان مفتوح (حقل)، وفى الخلفية مصلى قديم، متهالك، ومهجور بجواره بئر، وأحجار كبيرة كانت شواهد قبور، أريكة قديمة، وفى البعيد يظهر بستان الكرز خلفه أعمدة البرق التى تنتمى إلى مدينة كبيرة.

فرغم أن المكان المفتوح يتيح الانطلاق والحرية، إلا أن الأطلال والقبور تجثم على المكان، بحيث تؤدى إلى انغلاقه.

أما البستان الذى يظهر فى البعيد فإنه «يوضع فى مسافة متوسطة، بعيداً عن العين، سواء من الناحية البصرية أو الحرفية، ووجهة نظر المتفرج تنحاز إلى قدرة العائلة التى تتضاءل فى الاحتفاظ بالضيعة»[٢٨] وهذا التضاؤل يعبر عنه من خلال التضاد بين المكان المفتوح (حقل)

على المستوى الواقعي، وبين المكان المنغلق (مصلى قديم - شواهد قبور - أريكة قديمة) على المستوى المعنوى فإن مفردات الفضاء هنا تزيد خناق الموت / الإنهيار الذى سوف يصيب الأرستقراطية، فأصحاب البستان لا يزالون حتى هذه اللحظة ملاك البستان، إلا أن خططهم للاحتفاظ به تبدو كلها غير ناجحة، فهم على المستوى الواقعي ملاك البستان، إلا أن عجزهم سوف يحوِّل البستان إلى مُلاك آخرين، وإلا تحوَّل البستان إلى (بستان قديم) لينضم لسلسلة الشواهد التى تحيط بالمنظر.

أما فى الفصل الثالث فيحشر تشيخوف شخصياته جميعهم فى مشهد احتفالى داخل البيت مرة أخرى، فى غرفة جلوس يفصلها عن الصالة قوس، بينما النجفة مضاءة، فالشخصيات فى حالة احتفال راقص، والبستان «غائب عن صورة الفصل الثالث غيابًا ذا دلالة»(٢٩)، ففى مكان ما يقام مزاد لبيع البستان.

إن حشد أكثر من عشر شخصيات فى حجرة جلوس محاطة - كمكان مغلق - بمكانين مغلقين آخرين (غرفة الأطفال من جهة، وغرفة البلياردو من جهة أخرى).

مع إدراكنا لموضوع المزاد، دال على مصير الشخصيات فى المستقبل، فإن حالة الخناق التى تسيطر على المنظر، فى حشد من الشخصيات والأثاث، هى التى سوف تسيطر على أصحاب البستان (كمكان مفتوح وأسطورى فى نفس الوقت) فى المستقبل القريب إذا ما فقدوا البستان.

ولقد كانت ضربة بارعة أن يجرى الفصل الأخير فى غرفة الأطفال، نفس الفضاء الذى بدأت به المسرحية كدلالة على توقف الزمن بالنسبة لأصحاب البستان وليس كما يقول ستيان من أنه قد تم ذلك «لأن خلفية الولادة والطفولة تتحدى عواطف جميع الأجيال»(٣٠) فإن ثمة تغيير قد تم فى الفضاء السابق، فالستائر قد نزعت من النوافذ، وكذلك اللوحات من على الجدران، كما بقى القليل من الأثاث الذى جمع فى ركن واحد كأنما للبيع. والخواء ظاهر ملموس، كما رصت الحقائب وصرر السفر فى العمق، وهذه الحال ليست فقط دال على حالة السفر التى يوشك عليها سكان البيت، ولكن دال أيضًا على حالة الخواء التى أصابتهم نتيجة لعجزهم، خاصة وهم فى طريقهم إلى عالم لا يعرفون عنه الكثير، لقد نفضهم الرحم وآن للحياة أن تستقبلهم، بينما تدل «أكوام الأثاث والأمتعة على إحساس خانق بالفراغ»(٣١) بينما شجرات الكرز تقف عارية فى الخارج.

إن خواء المكان المغلق الآن دال على خواء الشخصيات نفسها، وعجزها عن إدراك أن الزمن يمضى، «فعلى الجدران آثار باهتة حيث كانت توجد الصور، والأمتعة تنتظر أن تنقل، والأثاث مكوم أو مغطى بملاءات تقى من الغبار، ويوجد حس طاغى بالخواء»(٣٢) والشخصيات لم يعد بإمكانها الآن الارتكاز فى المكان، فهو لم يعد ملكهم، والحركة أصبحت أسرع ما بين دخول وخروج.

والبستان الذى تم فقده للأبد لا يُرى وإن كان موجوداً على نحو ما فوق الخشبة، «لم يشر إليه فضائيًا بل عبر صوت ضربات الفؤوس التى نسمع، وهى تقطع أشجار الكرز»(٣٣).

هنا ضربة أخرى من ضربات تشيخوف، ليس فقط من خلال التضاد بين المكان المغلق والمكان المفتوح، ولكن من خلال التضاد بين حالة المكان المغلق نفسه، حجرة الأطفال فى الفصل الأول وفى الفصل الأخير، فبينما كانت فى الفصل الأول دال على رحم الماضى الذى يخنق الشخصيات ويسجنهم ويجعلهم عاجزين، فإنه فى الفصل الأخير دال على خواء مستقبلهم الذى أوشك على البدء بسبب عجزهم المستمر.

## ٢- فضاء موحد - فضاء مقسم :

يلجأ الكاتب أحيانًا إلى خلق فضاء مركب أو مقسم، سواء طوليًا أو عرضيًا، على مستوى واحد، أو من خلال ثنائية (أعلى - أسفل)، بحيث يعمل كل فضاء كدال مغاير للفضاء الآخر (حجرة الطعام فى الأشباح أو الحجرة الداخلية فى هيدا جابلر).

أى أنه من الممكن أن تكون هناك «عدة فضاءات مسرحية تعمل كلها فى الفضاء المسرحى نفسه»[٣٤] وهو ما لمسناه فى مسرح تشيخوف، سواء الفضاءات المسرحية التى تعمل معًا بينما لا يظهر منها إلا فضاء واحد، كحضور فضاء البستان من خلال العلامة الصوتية فى الفصل الأخير من بستان الكرز، أو الفضاءات التى تظهر معًا، فمجال البحث هنا هو الفضاء المنصى الموحد (حجرة فانيا)، والفضاء المنصى المقسم (غرفة الجلوس التى يفصلها عن حجرة الصالة قوس).

وقد استخدم تشيخوف الفضاء المقسم فى كل من مسرحياته الأربع، ففى النورس نجد الفضاء مقسم ما بين الحديقة وما بين خشبة

المسرح التى شيدت على عجل لعرض منزلى، ما بين الحديقة كمكان طبيعى وما بين خشبة المسرح كمكان صناعى.

ويعتبر هذا الفضاء هو «الصورة المثلى لتعدد المكان فيما اصطلح على تسميته المسرح داخل المسرح»(٣٥) وهو هنا يقوم بوظيفة المسرح داخل المسرح فى مسرحية هملت، لو أعتبرنا أن هملت فى هذه اللحظة يكون هو الجمهور، فقد أعد المؤلف هذه الحيلة لكى يظهر شخصياته أمام الجمهور ما بين منتمين لخشبة المسرح ومنتمين للحديقة، فما يقدم على خشبة المسرح المنزلية هى رواية من عصر الانحطاط، مرفوضة من قبل الجميع، بينما لا يقبلها سوى الطبيب دورن دون أن يفهمها، كدال على أن تريبليف يقف وحده، أمام عالم أركادينا وتريجورين، أى أن تعدد المكان هنا وانقسامه يتيح للشخصيات الاختيار ما بين الفضاءين، بمايخبرنا بضربة ذكية بموقف الشخصيات بعضها من بعض، كما يخبرنا بأطراف الصراع والعلاقة الأوديبية بين تريبليف وأمه، خاصة مع الاقتباس عن هملت/شكسبير، وكذلك بالتضاد ما بين خشبة المسرح التى تقدم عليها المسرحية الأصلية، وهى خشبة تنحو منحى واقعيًا (بضعة كراسى - طاولة صغيرة... إلخ) وبين خشبة المسرح الداخلى التى تنحو منحى لا واقعى (مساحة خاوية - ليس هناك أى ديكورات... إلخ).

من خلال هذا التضاد يتأصل موقف تيريبليف كشخص مطرود من الجميع، يقف وحيداً فى عزلته، كما أن الإشارة الأخيرة التى تأتى على لسان مدفيدنكو :

«مدفيدنكو : ينبغى تذكيرهم بأن يهدموا ذلك المسرح فى
البستان، يقوم عارياً، قبيحاً، كالهيكل العظمى،
وستاره يقرقع فى الريح، عندما مررت بجواره
أمس، خيل إلى أن بداخله أحداً يبكى»[٣٦].

لقد مر عامان ولم يزل المسرح، رغم أنه كان معداً على عجل لعرض مسرحية تريبليف، هذا المسرح المهجور «هو دليل على خذلان الطموح»[٣٧] ، هذه الإشارة كفيلة بتوقع النهاية المحتومة التى ساق تريبليف نفسه إليها حين لم يجد ما يؤمن به، فقد ظل المكان الوحيد الذى ينتمى إليه تريبليف قائماً، ولكنه قد صار مهجوراً.

أما فى الشقيقات الثلاث فإن الصالة التى تقع فى العمق وراء غرفة الجلوس، تتيح الفرصة لإخلاء الفضاء الأمامى لشخصية أو أكثر، لتسليط الضوء عليها وعلى معاناتها، دون أن يتم إغفال باقى الشخصيات، كلحظة إخلاء الفضاء الأمامى إلا من إيرينا وتوزنباخ.

أو لكى يقوم الفضاء الخلفى - بمن فيه - بدور الكورس بالنسبة للفعل الدرامى فى الفضاء الأمامى، مثل تعليقات سوليونى وتوزنباخ على حلم الشقيقات بالسفر إلى موسكو.

أما فى الفصل الرابع فإن تقسيم الفضاء ما بين البستان القديم الملحق بمنزل آل بروزوروف وما بين شرفة المنزل، يحدد المصير الذى آلت إليه الشخصيات ما بين الانتماء للداخل (الشرفة كدال عليه) وما بين الانتماء للخارج (البستان كدال عليه)، فقد صار الجميع فى الخارج بعد

أن طوردوا من خلال مشروع نتاليا الاستعماری، وما مرور بعض المارة فی الخلفية، وسماح أندريه للجنود بالمرور عبر البستان إلا لتأكيد أن البستان لم يعد ينتمی إلی المنزل قدر انتمائه للشارع / الخارج.

أما فی بستان الكرز، فقد ساهم تعدد المكان فی الفصل الثالث فی إبراز مستويين للفعل المسرحی يوازيان مستويا الفعل الدرامی من جهة، ومستويا الرغبة وأداة تحقيق الرغبة لدی الشخصية من جهة ثانية، فالفعل المسرحی فی الصالة / الفضاء الخلفی فعل احتفالی راقص - منتظم بإيقاع موسيقی، بينما الفعل المسرحی فی غرفة الجلوس / الفضاء الأمامی فعل غير منتظم، كما أن الفعل الدرامی علی المنصة (الاحتفال) يتناقض مع الفعل الدرامی خارج المنصة (المزاد)، كما أن التناقض يتأكد من خلال رغبة الشخصيات فی الاحتفاظ بالمزاد والحفاظ عليه، وما بين الأدوات التی يسلكون بها لتحقيق هذه الرغبة، ما بين رغبتهم التی تستلزم المال، وبين بعثرة هذا المال فی حفل لا داعی له علی الإطلاق.

ويتشابه تعدد الفضاء فی بستان الكرز مع تعدد الفضاء فی الشقيقات، علی اعتبار أن الفضاء الخلفی فی كل منهما يقوم كخلفية جوقية بالنسبة للفضاء الأمامی، كما أن الفعل القائم فی الفضاء الأمامی دائمًا يكون فعل وهمی تتصدره أحلام الشخصيات (حلم الشقيقات بالسفر إلی موسكو، وحلم لوبوفا بالحفاظ علی البستان)، بينما الفعل فی الفضاء الخلفی هو فعل حقيقی يمثل حقيقة الشخصيات وواقعها، (تعليقات توزنباخ وسوليونی وتشيبوتيكين، والحفلة المقامة علی شرف لوبوفا)، أی أن تشيخوف فی المسرحيتين يقوم بتصدير الواقع

الداخلى للشخصيات فى علاقته بالواقع الخارجى الذى يضغط على الشخصيات، فتصاب إزاءه بالعجز عن الفعل الحقيقى.

وعلى العكس من ذلك نجد أن فى الخال فانيا (الفصل الثالث) ينقسم الفضاء فيها إلى غرفة الجلوس، وغرفة فانيا التى لا نرى إلا بابها وجزء من الداخل فقط، وذلك أثناء محاولة فانيا قتل سربرياكوف، ومحاولة زوجته الحيلولة دون ذلك على أعتاب الحجرة، إن الحجرة فى العمق هنا تمثل عالم فانيا الداخلى، بعد أن تكشَّف له وهم إيمانه بأستاذية سربرياكوف، وما عجزه عن قتله إلا عجزه النفسى عن ذلك، يقابله عجزه الواقعى فى فشله فى إصابة الأستاذ حين يعيد الكرة مرة أخرى فى حجرة الجلوس، أى أن فانيا عاجز على المستوى النفسى وعلى المستوى الواقعى فى نفس الوقت.

لقد كانت هذه هى أول صورة مرئية لعالم فانيا الباطنى، وفى الفصل الرابع سوف ندلف إلى الصورة كليًا.

## ٣ - الفضاء الطارد والفضاء الجاذب :

اقترح الطبيب الأمريكى همفرى أو زموند تصنيف الفضاءات على اعتبار اجتماعيتها، سواء بالقبول أو بالرفض، إلى فضاءات طاردة للاجتماع وفضاءات جاذبة للاجتماع.

فالفضاءات الجاذبة للاجتماع **Sociopetal** تضم المساحات التى يجتمع فيها الناس كالمقاهى، المسارح.. إلخ. ويقابلها الفضاءات

الطاردة للاجتماع Sociofugal وتضم غرف الانتظار، المكاتب الكبيرة، العيادات أى كل ما من شأنه عزل الناس عن المكان. وإذا كان ذلك صحيحًا، فإن ذلك يرجع للطبيعة المحضة للفضاء، إلا أن التصنيف نفسه يمكن التعامل معه على الاعتبار النفسى، من خلال علاقة الإنسان بالفضاء، وفى المسرح من خلال علاقة الشخصية بالمكان، فقد يكون الفضاء جاذبًا لشخصية، وطارداً لأخرى والعكس.

فالفضاء ليس له أى قيمة إلا إذا تشابك فى علاقة ما مع الشخصيات فى مجموعهم وفى فرديتهم فى نفس الوقت، فالشخصية إذن «تمنح المكان معنى مشتق من تجربتها، وبعد ذلك تصيغ مفهوم تجربتها مستخدمة صفات هذا المكان على شكل تفكير استعارى»(٣٨)، فالبستان مثلاً فى المسرحية التى كتبت باسمه - كما يقول ستيان - يمثل آمال وتندمات ورغبات وطريقة فى الحياة، تختلف من شخصية لأخرى، فبينما تتمسك لوبوفا بالبقاء، تحلم آنيا بالرحيل.

فالضيعة فى (طائر البحر) طاردة لسورين الذى ينفر من الاسترخاء بلا عمل حيث يغرق الإنسان فى التفاهات، كما أنها طاردة لأركادينا، فقد رفض شمرايف منحها الخيل، وهى هنا لا تعامل مثلما تعامل فى المدينة كنجمة يرقى المعجبون تحت أقدامها، وكذلك فإن الضيعة طاردة للممثلة الناشئة نينا التى تحلم بما آلت إليه أركادينا، بينما هو فضاء جاذب لتريجورين فهو يبحث عن قصة جديدة، يدون وقائعها فى دفتر يحمله أبداً، ولذلك فهو لا يكف عن رجاء أركادينا بإطالة مدة البقاء، أما تريبليف فهو لا ينتمى إلا لخشبة مسرحه المهجور، وهو ما يفسر

محاولته لقتل نفسه، أما باقى الشخصيات فهى لا يقلقها هم الرحيل أو هم البقاء على السواء.

أما فى (الخال فانيا) فتقف الشخصيات ما بين مجموعتين، مجموعة يجذبها الفضاء (ضيعة سربرياكوف)، ومجموعة يطردها الفضاء، أما المجموعة الأولى فتضم فانيا - سونيا - تيليجين - ماريا - مارينا، أما المجموعة الثانية فتضم الأستاذ وزوجته، ويظل أستروف ما بين المجموعتين تبعًا للحالة التى هو عليها.

فالمجموعة الأولى يجذبها الفضاء بشكل مصيرى، فليس لها ملجأ سوى هذه الضيعة، بينما المجموعة الثانية يطردها الفضاء بشكل مصيرى أيضًا، حتى لا يجلبا الدمار للجميع مثلما قال أستروف ليلينا، ويتحدد الموقف الدرامى فى محاولة المجموعة الثانية سحب الفضاء من تحت أقدام المجموعة الأولى، ومن ثم نفيهم عن الفضاء الجاذب لهم، وإذا وضعنا فى الاعتبار كون هذا الفضاء الوحيد الذى يحتويهم، فإن سحب هذا الفضاء معناه موتهم جميعًا، وهذا ما يفسر محاولة فانيا قتل الأستاذ، حين أعلن عن مشروعه لبيع الضيعة، فقد كان الخال فانيا «حتى هذه اللحظة لطيفًا ونشيطًا، ثم أصبح الأن متذمراً مثل البركان قبل أن ينفجر»[٣٩]، بل يمكن اعتبار الصراع قائمًا بين من يجذبهم الفضاء وبين من يطردهم الفضاء.

أما (الشقيقات الثلاث) فيحلمن بالسفر إلى موسكو، وهن فى منتهى الاستثارة بسبب طرد الفضاء لهن.

«ماشا : أن تعرف ثلاث لغات... ترف لا لزوم له فى هذه المدينة، ليس حتى ترفًا، بل زيادة لا لزوم لها، كالإصبع السادس، إننا نعرف أشياء زائدة كثيرة»(٤٠).

أما فرشينين فإنه لم ير من ذلك إلا الزهور والمناخ السلافى، والغابة والنهر، وأشجار البتولا، ولا يهم : لماذا محطة السكة الحديدية على بعد عشرين كيلو متراً؟ ولا يهم : أن لا أحد يعرف لماذا هكذا ؟

ولماذا هكذا، لا تعنى نتاليا على الإطلاق، فالفضاء يجذبها طالما هى بحزامها الأخضر، دون ثلاث لغات، فمسألة الثقافة لا تؤرقها، لقد ضربت نتاليا المثل فى السخافة وقلة الثقافة، وهى الأشياء التى يحتويها هذا الفضاء بكل سرور، كما أن هذا الفضاء «يقوم بدور هام فى الهزيمة التدريجية التى تصاب بها الشخصيات الرئيسية، بينما تظل نقائصهم النفسية مكتومة نسبيًا»(٤١)، فالفضاء أكثر من عجزهم وقلة حيلتهم هو ما يفرض عليهم البقاء فى النهاية، حتى ولو خارج البيت، إنه يطردهم ولكنه يظل جاثمًا فوقهم طالما هم لا يدرون لماذا يعيشون.

أما تروفيموف الطالب الأبدى فى بستان الكرز فهو يعلم لماذا يعيش، رغم طوباويته البادية، ولذلك فإن البستان يقوم بطرده على اعتبار أنه من أصحاب الاتجاهات الحديثة، تلك الاتجاهات التى يقنع بها آنيًا، أما لوبوفا وجاييف فقد عاقبهم الفضاء / البستان بالطرد بسبب عجزهم وبلاهتهم، أما لوباخين فإنه لا ينتمى للمكان - إيديولوجيا على الأقل - غير أن القوة التى هو عليها تفرض على الفضاء قهر لوباخين

له، كذلك فإن الفضاء يقوم فى علاقة طرد مع دونياشا وشارلوتا وياشا، الخدم الجدد ، وفى المقابل فإن المكان يقوم بجذب فيرس وحده، فإذا كان «الفضاء المسرحى هو المكان الذى يحتله التاريخ»(٤٢)، فإن الفضاء/ البستان يحتله التاريخ والأيديولوجيا الأرستقراطية والتى ينتمى لها فيرس - كخادم - فهو قد رفض إلغاء قنانته منذ زمن تعبيراً عن انتمائه الأيديولوجى والتاريخى، ولأن البستان هو الممثل التصديرى / المرئى لهذه الأيديولوجية، فهو يقوم بجذب فيرس، حتى إذا ما رحل الجميع فإن فيرس يظل باقيًا للموت مع شجرات الكرز .

أى أن الفضاء يقف موقفًا مغايراً لكل شخصية تبعًا للدلالة التى يمثلها هذا الفضاء بالنسبة لها من جهة، وتبعًا للعلاقة الأيديولوجية أو النفسية التى تربط الشخصية والفضاء أولا تربطهم، فالبستان «بالنسبة لكل من لوبوفا وجاييف فإنه يشير ماضيًا مليئًا بالبراءة والأوقات السعيدة، أما بالنسبة لآنيا، فهو يمثل ماضيًا تشعر أنها تبتعد عنه وتنفصل، أما بالنسبة لتريفيموف، فإنه يعنى أجيالاً من العبودية، وبالنسبة لفيرس، تلك الأيام الخوالى التى كانت أكثر إنتاجًا منذ نصف قرن، وبالنسبة لفاريا فإنه يعنى الأمال على حساب العمل الشاق، وبالنسبة إلى لوباخين فإنه يعنى الاستثمار والإنتاجية وصعوده من الناحية الاجتماعية»(٤٣).

وهو ما يبرر العلاقة الطاردة - الجاذبة ما بين الفضاء وما بين الشخصيات، باعتباره فضاءً تاريخيًا ينهار... بينما يتشتت سكانه .

## ثانياً - الفضاء غير المنصى :

هو فضاء غير مرئى، ولكنه يُدرك باعتباره مكملاً للفضاء المنصى/ المرئى، فحين تغادر الشخصية / الممثل المنصة وتعبر داخل الكالوس، فإننا نعى أنها الآن فى مكانٍ ما متصل بالمكان الذى تقوم المنصة كدال عليه، فحين يدخل أوديب من الباب الأوسط، نميل إلى اعتباره الآن فى القصر، وحين تدخل آنيا من الباب الأيمن فى بستان الكرز نميل إلى قراءة هذا الدخول على اعتباره ولوج إلى حجرتها، ذلك ما نميل لتسميته الفضاء غير المنصى المتصل بالمنصة، أما حين يغيب لوباخين وجاييف عن المشهد، ونعلم أنهما فى ساحة المزاد، فنحن لا تصدمنا حقيقة أنهما - كممثلين - الآن فى حجرتيهما أو فى الكواليس يشاهدون المشهد ويرقبون عودتهم، أو يراجعون حفظ أدوارهم، بل إن إدراكنا لهم يكون هكذا : هما الآن فى ساحة المزاد، فى المدينة، وجاييف قلق ومتوتر بسبب فشله فى دفع الرهونات، بينما لوباخين يحاول تذكيره - بسخرية غير مقصودة - أنه وشقيقته قد رفضا مشروعه، وهذا ما نسميه الفضاء غير المنصى غير المتصل بالمنصة، من خلال قاعدة (هنا يستدعى هناك)، فمن الممكن على هذا النحو استخدام فضاءات «مرجعها بالضرورة خارج الخشبة، الأمر الذى نلمسه فى مسرح راسين»(٤٤) فى التقابل بين الفضاءات الحاضرة والفضاءات الغائبة، بل إن الفضاء الغائب قد يكون له حضور أقوى من حضور الفضاء الحاضر، الفصل الثالث من بستان الكرز كمثال.

١ - المتصل بالمنصة :

وهو فضاء مكمل للمنصة وموقعه الكالوس، فالبيت قائم يسار الفضاء في الفصلين الأولين في طائر البحر، أما الفصلين الآخرين حينما يكون الفضاء المنصى داخل البيت فإن البحيرة تكون هى خارج المنصة ونكشف عنها من خلال النافذة.

وهذا يؤكد التعارض بين الداخل / الخارج، بين المكان الصناعى (البيت) والمكان الطبيعى (البحيرة)، فغياب البحيرة المتدرج عبر فضاءات الفصول الأربعة، وهى التى كانت خلفية المسرح الذى أقامه تريبليف، المكان الذى ينتمى إليه تريبليف، إن هذا الغياب دال على اندحار تريبليف أمام عالم أركادينا وتريجورين، كما أن فشل تريبليف فى إغلاق الباب المفضى إلى حجرة الطعام التى تحتشد بتريجورين وأركادينا وغيرهما، دال على الخناق والسيطرة اللذان يشكلان علاقة عالم أركادينا بعالم تريبليف، ففى اللحظة التى كان فى وسع تريبليف ونينا أن يلتقيا إلى الأبد، فشل كل منهما فى الانعزال عن العالم المدنى، إن سيطرة المدينة هنا أودت بحياة البحيرة / الريف، وهكذا تتشكل العلاقة بين هنا / المرئى وهناك / الغير مرئى والمتصل بهنا.

أما فى الحال فانيا فإن البيت يتطفل على البستان منذ اللحظة الأولى، فيرى جزء من المنزل بشرفته المطلة على البستان، ثم ينسحب البستان لحساب البيت الذى لا يخفى البستان نهائيًا، بل يظهر عبر النافذة فى الفصلين الثانى والرابع، عدا الفصل الثالث الذى يغيب فيه البستان تمامًا، ففى حجرة جلوس برجوازى، تحدث عملية طرد ومحاولة للقتل،

إن فانيا ينتمي للبستان، الفضاء الخارجي / الطبيعي، بينما ينتمي سربرياكوف للمدينة، الفضاء الداخلي / الصناعي، وحين يغيب البستان في الفصل الثالث تكون سيطرة الفضاء الذى يمثله الأستاذ فى أوجها، مما يزيد من الخناق على فانيا والفضاء الذى ينتمي إليه، هذا الخناق الذى يفجر فى فانيا عالمه الداخلي فيحاول قتل الأستاذ، إلا أن فشله لا يمنع رحيل الأستاذ وزوجته فى الفصل الرابع، فوجودهما يصيب الجميع بالدمار، ولذلك يعاود البستان الظهور مرة أخرى من خلال النافذة والمدخل.

أما فى الشقيقات الثلاث، فإن اختناق الفضاء يزداد عبر اتصاله بأماكن مغلقة أخرى، (لا بحيرة ولا بستان)، فغرفة الجلوس فى الفصلين الأول والثانى تتصل بالغرف الداخلية، أى أن الفضاء هنا مكون من مكان مغلق يتصل بمكان مغلق آخر، فيزيده انغلاقًا وضيقًا، إلى أن تحشر الشخصيات فى حجرة أولجا وإيرينا المتصلة أيضًا بالغرف الداخلية، أى أن الفصول الثلاثة الأولى تتسم بالخناق عبر اتصال الفضاء المنصى والفضاء غير المنصى، ذلك الخناق الذى يحيط بالشقيقات فيحلمن بالسفر إلى موسكو، حيث الفضاءات الرحبة، سواء على المستوى المادى، أو المستوى الثقافى، إن فقدان اللغة يسببه غزو الفضاء المغلق، والمسطح.

أما الفصل الأخير فتدور حوادثه فى الخارج، «والمناظر الخارجية تروى القصة رواية بصرية، لقد أصبحت الأسرة الآن فى الخارج»(٤٥)، إلا أن هذا الخارج لا يحتويهم، بل لا يمثل انتصاراً لهم، فإن سيطرة

البيت فى المشهد كفضاء غير منصى، يسجل عجز الشخصيات عن تحقيق ما يطمحن إليه، فإن هذا العجز أفقدهم تحقيق الحلم بالرحيل إلى موسكو، كما أفقدهم البقاء فى البيت، فعجزهم عن التغلب على ضيق الفضاءات وضغط الفضاءات المتصلة بها، أدى إلى تلفظهم خارج هذه الفضاءات خاصة مع غزو نتاليا للبيت، ومن جهة أخرى فقد ساهم هذا العجز فى بقائهم فى الإقليم.

أما فى الفصل الأول من بستان الكرز، فتتصل غرفة الحضانة بغرفة آنيا من جهة، ومن جهة ثانية بالغرف الداخلية، وفى العمق بالبستان، عبر النوافذ. وهذا الاتصال بين الفضاء المنصى المغلق والفضاء غير المنصى المغلق أيضًا، يساهم فى تحقق الحلم الطفولى الماضوى المنغلق على كل من لوبوفا وجاييف، فالحجرة مشحونة بذكريات الطفولة، وانعزالها يسبب عزلة هذه الذكريات عن الحاضر، أما البستان الذى يظهر عبر النوافذ فى آخر الفصل الأول، فهو مشحون هو الآخر بطاقات أسطورية مرتبطة بالطفولة. ولذلك تمثل الفضاءات غير المنصية عامل ضغط على فضاء المنصة (غرفة الحضانة) فتنغلق الشخصيات على ماضيها، ولأن البستان والبيت معرضان للبيع، فإن المؤشرات المكانية تسيطر، هذه الغرفة، هذا البستان، هذا المكان... إلخ، وذلك لاستعادة المكان والإحساس بالانتماء إليه، «إن التمسك بالمكان يشير إلى مقاومة الزمن»(٤٦).

أما الفصل الثانى فيتصل المشهد فيه بأعمدة البرق بعيداً، وعند الأفق مدينة بعيدة، وهو ما يتوازى مع ثنائية الفصل الأول، حيث ترتبط

غرفة الأطفال بماضى الأسرة، بينما يرتبط البستان بماضى الطبقة ككل، وسيطرة الشواهد والأبنية المهدمة والمهجورة، على جو البستان الذى لا يمثل مكانًا مناسبًا لنزهة بعد الظهر، كما يقول آلن أستون، إن هذه السيطرة تغلق البستان على أصحابه / الأرستقراطيين ، مثلما انغلق المكان فى الفصل الأول على أصحابه / لوبوفا وجاييف، أى أن الفصل الثانى، عبر اتصال الفضاء المنصى بما هو خارج المنصة، يمثل لقطة موسعة لموضوع المسرحية، الذى قدم فى الفصل الأول فى إطار أسرى، وذلك على مستوى الفضاء، فثنائيات غرفة / حقل، الغرف الداخلية (غرفة آنيا بخاصة كغرفة أطفال) / الشواهد والأماكن المهجورة، توازى ثنائية أسرة إقطاعية / الإقطاعيون، «ومنظر البلدة البعيد وصف أعمدة التلغراف توحى بالمدينة، ونموذج الحياة على أصحابه / لوبوفا وجاييف، أى أن الفصل الثانى، عبر اتصال الفضاء المنصى بما هو خارج المنصة، يمثل لقطة موسعة لموضوع المسرحية، الذى قدم فى الفصل الأول فى إطار أسرى، وذلك على مستوى الفضاء، فثنائيات غرفة / حقل، 'لغرف الداخلية (غرفة آنيا بخاصة كغرفة أطفال) / الشواهد والأماكن المهجورة، توازى ثنائية أسرة إقطاعية / الإقطاعيون، «ومنظر البلدة البعيدة وصف أعمدة التلغراف توحى بالمدينة، ونموذج الحياة وإيقاعها المتغيران الذى يفشل ساكنو الضيعة فى التكيف معه»[٤٧]، ساكنو الضيعة أى : أسرة إقطاعية فى الفصل الأول، والإقطاعيون فى الفصل الثانى.

وفى الفصل الثالث تتصل غرفة الجلوس بغرفة الأطفال من جهة، وبغرفة البلياردو من جهة، وبالغرف الداخلية من جهة ثالثة، مع غياب النوافذ، وغياب البستان عن الصورة، سواء على المنصة، أو بما هو متصل بها، وعليه فإن هذا الانغلاق يصور عجز الشخصيات عن تحقيق أى من اقتراحاتهم للحفاظ على البستان، الوقت الذى يجرى المزاد فى مكان آخر، الأمر الذى يرشح من البداية إلى المصير الذى سوف يؤول إليه البستان نتيجة عجز الشخصيات وإختناقهم فى البيت من جهة، وانغلاقهم داخل سلوكيات الطبقة (الحفل المقام على المنصة)، إن انغلاق الماضى عليهم أفقدهم إحساسهم بالسياق التاريخى الذى سوف يرشح المدينة كمركز للسيطرة.

والعودة فى الفصل الرابع لفضاءات الفصل الأول، يلخص المسرحية ككل، حيث استسلمت الأسرة لماضيها ولم تع سياق الزمن، الأمر الذى سوف يدمر هذا الماضى نفسه، من خلال بعثرة مفردات المشهد من جهة، وبعثرة مفردات المشهد الأسطورى فى الخارج، عبر العلامة الصوتية الدالة على انهيار ماضى هذه الطبقة، فقد كان تشيخوف عندما «يريد أن يصور الكارثة الشاملة التى قد تدهم حياة البشر، فإنه يفعل ذلك من خلال تصويره لخراب الحديقة وإتلاف الأزهار، وقد كان خراب الحديقة بالنسبة إليه دلالة على الموت»[٤٨].

## ٢ - غير المتصل بالمنصة :

يخضع المسرح لقاعدة (هنا يستدعى هناك)، على اعتبار أن ثنائية هنا / هناك، لا تغادر الذهن مطلقًا طوال القراءة وطوال الفرجة على السواء، إن فضاء المدينة فى أوديب ملكًا يظل ماثلاً - بالدمار الذى أحدثه الطاعون - فى هنا / أمام القصر، كما أن فضاء ال (هناك/باريس) يظل ماثلاً فى بستان الكرز، بل إن فى بعض اللحظات الدرامية، يسيطر فضاء (هناك) على فضاء (هنا)، مثل الفصل الثالث من بستان الكرز، حيث يسيطر فضاء المزاد على فضاء الصالة فى بعض اللحظات الدرامية.

وعليه، فإن مثل هذه الفضاءات سوف تُبحث رغم كونها غير مرئية، ولكن ذلك سوف يتم فى علاقتها فقط بما هو مرئى.

وتمثل المدينة / موسكو فضاء الـ (هناك) المسيطر فى مسرحيات (طائر البحر، الخال فانيا، الشقيقات الثلاث)، وهو فضاء ماثل فى كل لحظة فى ذهن الشخصيات.

فإن سورين فى (طائر البحر) من اللحظة الأولى يعبر عن تدمره من الريف، فيرد عليه تريبليف «صحيح، ينبغى لك أن تعيش فى المدينة»، لقد أرهق سورين بشتى التفاهات، أما أركادينا فهى تتطير بسبب ابتعادها عن جو المديح الذى يغمرها فى المدينة / موسكو، يقول عنها ابنها : بما أن هذا المخدر / المديح ليس موجوداً هنا فى القرية فهى تضجر وتغضب وكلنا أعداؤها، خاصة بعد أن فقدت الدور الإقطاعية صخبها ومغامراتها العاطفية منذ أكثر من عشر سنوات، أما نينا فلا تفهم أن ممثلة من موسكو كأركادينا قد يُرفض لها طلب، حتى ولو

كان الطلب : خيلاً، وهو ما يجعل أركادينا تصرخ : لن أضع قدمى هنا بعد اليوم، الوقت الذى تمثل فيه المدينة فى ذهن نينا كعالم براق من الشهرة والصخب يستحق أن يعانى الإنسان من أجله، إن رأسها ليدور حين تحلم بالمدينة، تقول لتريجورين : حياتك رائعة، وترفض أن يشوه لها تريجورين صورة المدينة فى ذهنها، ولا تريد أن تصدقه حين يقول لها: ما أروع المكان هنا، هذا المكان الذى سوف تهجره نينا كى تبدأ حياة جديدة فى المدينة: أنا راحلة مثلكم إلى موسكو، إلا أنها تقع فى دوامة المدينة، فتفقد إيمانها شيئًا فشيئًا، تقول نينا : أصبحت تافهة، ضئيلة، لقد أدركت أن المهم فى المدينة ليس الشهرة ولا البريق ولكن القدرة على الصبر، خاصة بعد أن خدعها تريجورين وأنجب منها طفلاً.

أما فى (الخال فانيا) فإن غزو سكان المدينة (الأستاذ وزوجته) يستدعى حضور المدينة طوال المسرحية، فيرى فانيا أن الأستاذ قد عاد بسبب عدم قدرته على تحمل تكاليف الحياة فى المدينة، كما أن أستروف يرى أن سكان المدن ليس لهم عمل حقيقى، فهم ليسوا من زارعى الأشجار، كما أن فى الغابات الإنسان أرق وألطف، والناس هناك حسان، مرنون، والعلوم والفنون مزدهرة لديهم، وهو يقول ليلينا : لماذا نقضى على الغابات؟ الغابات الروسية تتهادى تحت ضربات الفؤوس، وتهلك مليارات الأشجار، وكل ذلك لأن الإنسان الكسول لا يجد من العقل ما يكفى لكى ينحنى ويلتقط الوقود من الأرض، والإنسان الكسول هنا بالطبع هو إنسان المدينة البرجوازى، فهو حين يعرض عليها خرائطه يقول : «ستقولين أن ذلك من تأثير الحضارة، وأن الحياة القديمة من الطبيعى أن تتخلى عن مكانها للجديدة، نعم إننى أدرك أنه لو

مدت فى مكان هذه الغابات المبادة طرق السيارات والسكك الحديدية، ولو قامت هنا المصانع والفبارك والمدارس، لأصبح الشعب أصح وأغنى وأذكى، ولكن شيئًا من ذلك لم يحدث»[٤٩]، فلم يخلف كل ذلك سوى الفراغ، وحين عاد الأستاذ وزوجته من المدينة فقد نقلا عدوى فراغهما إلى الجميع، فحيثما حلا يحملان الدمار معهما، يقول أستروف ليلينا: إننى على يقين من أنك لو بقيت، فسيحل خراب هائل.

أما الشقيقات الثلاث فإن موسكو هو حلمهن الذى يسيطر عليهن طوال المسرحية، حيث فى موسكو كل شئ مزهر تغمره الشمس، والدفء منتشر، كما تراها أولجا، أما ماشا فتتذكر جيداً الصخب الذى كان يعم البيت فى عيد الشفاعة سابقًا، حيث يحضر ثلاثون أو أربعون ضابطًا، أما إيرينا فلا تصدق أن فرشينين حقيقةً من موسكو، وتلتف الثلاثة حوله مستلذات بنشوة الذكريات.

وماشا ترى أنهن يعرفن أشياء زائدة عن الحاجة، تستحق من أجلها الرحيل إلى موسكو، وهن حتى فى أثناء لعبهن الورق، لا تبعد موسكو عن أذهانهن، وذلك بسبب نفورهن من الأشخاص قليلى الذوق، الأفظاظ، الذين تمتلئ بهم العاصمة الإقليمية.

إلا أن حلمهن هذا لا يتحقق ، فالأخ أندريه الذى كان عازمًا على أن يصبح أستاذاً فى جامعة موسكو، قد تحول إلى موظف وزوج، إلا أنهم لم يفقدن الحلم بالرحيل، وإن كان تحوّل الأخ قد ضاعف من عجزهن، للحد الذى أصاب إيرينا بيأس مرير : «أنا نسيت، نسيت كل شئ، اختلط فى ذهنى كل شئ.. لا أذكر كيف تكون نافذة بالإيطالية،

أو سقف... أنسى كل شئ، كل شئ... بينما الحياة تنقضى ولن تعود أبداً أبداً، لن نرحل إلى موسكو أبداً... أنا أرى أننا لن نرحل»[٥٠].

أما فضاء المدينة فى (بستان الكرز) فهو ليس موسكو وإنما باريس، حيث سافرت لوبوفا هربًا من ذكرى موت ابنها غرقًا، والمدينة/ باريس لفظت آنيا حين وصلتها فى عيد الآلام، حين وجدت فى الطابق الخامس الذى تقطنه الأم، فرنسيين وسيدات وقس عجوز يمسك كتابًا والدخان يملأ الغرفة. لقد عبرت آنيا عن الموقف كله بقولها : (الجو غير مريح)، وهو ما يفسر لماذا أحست بالرثاء تجاه أمها، فقد ابتلعت المدينة الأم، فالأم لم تكن تعمل استناداً إلى ثراء زائل مرتبط بوضعيتها الإقطاعية فى الريف الروسى، ولأن هذه الوضعية الإقطاعية كانت تتعارض مع السياق التاريخى من جهة، ومن جهة أخرى لأن من لا يعمل فى المدينة لا يمكنه العيش، فقد باعت فيلتها (قرب منتونا)، حيث لم يعد لديها شئ، فقد ظلت الأم تحيا بآليات الحياة الإقطاعية الريفية فى فضاء آخر يستلزم آليات أخرى للحياة. تلك الآليات التى لم تعيها الأم، فطلبت أغلى المأكولات فى مقصف المحطة، إلا أنها بعد هذا التصادم الحضارى بين التراث الإقطاعى والهيكلية المدنية قد أحست بالشوق إلى روسيا، إلى الوطن.

ولذا فإنها تمزق كل البرقيات التى تصلها من باريس، إلى أن تحين النهاية، فتناديها المدينة / باريس مرة أخرى، تقول : «سنرحل الآن للإقامة فى المدينة، وغداً سأرحل أنا إلى الخارج»، فيندهش سيميونوف (الإقطاعى).

« : كـيف؟ (بقلق) لماذا في المدينة ؟ آه،ولهـذا
فالأثاث... والحقائب... لكن لا بأس (من خلال
الدموع) لا بأس... أناس جبارو العقول هؤلاء
الإنجليز»(٥١).

وهؤلاء الإنجليز قد وجدوا طين أبيض فى ضيعته، إنها برجوازية المدينة تزحف على الريف الإقطاعى.

والمدينة تسيطر أيضًا من خلال فعل المزاد، ففى بداية الفصل الثالث يتعارض قلق لوبوفا مع الحفل الراقص المقام فى بيتها.

«لماذا تأخر ليونيد إلى هذا الحد؟ ماذا يفعل فى المدينة؟»(٥٢).

«ليونيد لم يعد للآن، ما الذى يفعله فى المدينة
كل هذه المدة، لا أفهم ! لقد انتهى كل شئ هناك،
والضيعة بيعت، أو لم يجر المزاد، فلماذا يجعلنى
أتخبط فى الجهل كل هذا المدة؟»(٥٣)،

ومرة أخرى يلعب بثنائية هنا / هناك، موسكو/ باريس فقد انهزمت لوبوفا فى باريس (معقل البرجوازية) وها هى تعاود الهزيمة مرة أخرى فى المدينة المنتمية للوطن، وعليه فإن سيطرة المدينة فى كل المسرحيات يساهم فى مأساة الشخصيات سواء الذين يتصورون المدينة كمكان أسطورى مصنوع من الأضواء (نينا - الشقيقات الثلاث)، أو الذين ارتبطوا بالمدينة ارتباط قدرى رغم نفورهم منها (تريجورين - فرشنين)، أو الذين اندمجوا بها اندماجًا لا ينفصل (سورين - أركادينا

- سيربرياكوف - يلينا - ياشا)، أو الذين يتمسكون بكونهم لا منتمين للمدينة (أستروف - آنيا - فانيا - سونيا)، وبين هؤلاء جميعًا يبدو أن الوحيد الذى لا يعانى من ضغط المدينة سواء بالانتماء أو باللإنتماء - هو لوباخين فقط، فهو البرجوازى الحقيقى فى مسرح تشيخوف.

### ٣ - المدينة / الريف :

من كل ما سبق يبدو أن صراع الفضاءات فى مسرح تشيخوف يقوم بين قوى فضاء الـ (هنا / الريف)، وبين قوى فضاء الـ (هناك / المدينة)، ففضاء المدينة يزحف على فضاء الريف، سواء بالتصور الأسطورى الذى يطرحه فى ذهن الشخصيات، فيغوى شخصية مثل نينا، أو الشقيقات الثلاث، أو بما يحمله من فراغ وملل (الخال فانيا)، ويكون انتصاره الحقيقى والمباشر، فى بستان الكرز.

فقوى المدينة إذن (كفاعل) تحاول أن تسيطر (فعل) على قوى الريف/ الإقليم (المفعول) وذلك لصالح قوى المدينة نفسها (مرسل إليه)، ويكون الزمن (المرسل) فى هذه الحالة هو الدافع للفعل الدرامى القائم على مستوى الفضاءات، وتقف الشخصيات إزاء هذا الفعل إما فى خانة (المعارضين) وإما فى خانة (المساندين)، إلا أن العجز الذى يسيطر على شخصيات تشيخوف يترك مصير الصراع فى يد الزمن، ولهذا يكون الانتصار التام فى بستان الكرز، آخر مسرحيات تشيخوف.

## الفصل الثانى

( أ ) الحركة .

(ب) الإضاءة .

(ج) الزى والمكياج .

( د ) الأداة .

## أولاً : الحركة

تعتبر الحركة من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة، وهى تمثل أكبر حقل علاماتى اتساعًا وتطوراً، وذلك لثرائها الهائل، على اعتبار أن جوهر الفن المسرحي هو (الفعل). أى أن يقوم شخص بأداء فعل ما. ورغم كون الحركة فى المسرح - وبخاصة المسرح الواقعى- تقوم بتدعيم الخطاب اللغوى. بما تتضمنه من إشارات وإيماءات وتعبيرات يقوم بها الوجه. «إلا أن الحركة تشكل فى حد ذاتها لغة قائمة بذاتها»[١]. بما لها من طاقة دلالية، تنفرد بها. إن افتقاد لوباخين لنص كلامى يقول «يجلس»، وامتلاك كافة الشخصيات لهذا النص الكلامى، يحدد علاقة لوباخين بالمكان. فى تضاد مع الشخصيات كلها. هذه العلاقة بالمكان التى سوف تنقلب فى الفصل الأخير من بستان الكرز بحيث يتبادل كل من الطرفين مواقعهما. يمكننا إذن أن «نقيم تمايزا بين الحركة Movement بالمعنى النظرى العام، وبين تجلياتها الفعلية المنوعة المتعددة على المستوى العملى Moves، على غرار التمايز الذى أقامته الدراسات اللغوية بين اللغة Langue من ناحية وبين الكلام Parole من ناحية أخرى»[٢]. أى أن الحركة كعلامة يمكن قراءتها من خلال موقعها فى البعد الأفقى والرأسى معًا. مع الاعتراف بصعوبة ترجمة ممكنة وحيدة للعلامة الحركية، فلابد أن نسلم بأنه لا يوجد مدلول وحيد للدال، «كما أن دلالة العنصر تتحدد بعلاقته بغيره من العناصر داخل المجموع الواحد»[٣]

أى داخل السياق ككل. مع الوضع بالاعتبار العلاقة بين الحركة وبين ما يعرف بالمسافات البونية التى تحكم علاقات الأشخاص. من خلال «المسافات بين الشخصيات وحركتهم تجاه أو بعيداً عن بعضهم البعض، وأوضاعهم النسبية على المستوى الرأسى - أعلى وأسفل - ووقفتهم وجلوسهم وقيامهم»[٤]... إلخ. بما تحمله تلك العلاقة بين الحركة والمسافات البونية من دلالة تعبير عالية - كما يقول إسلن. فزيادة المسافة بين شخصين أو تقليلها، وتجميع الشخصيات - فى المشاهد الاحتفالية عند تشيخوف على سبيل المثال - كلها أمثلة على القوة الدلالية التى تتسم بها الحركة فى الفراغ والتى تسمى فى لغة السيموطيقا Proxemics . وهى التى تضبط مستويات الوضعيات الاجتماعية نفسها. «منتصب = ذو سلطة مقابل منخفض = تابع، والعلاقات بين الأجساد والديكور، والدور الذى يؤطره ديكور أو تظهر مع كتلة ديكور، كالطاولة، يمكن أن يلفت انتباه الحضور وأن يجرى إدراكه على إنه مسيطر»[٥].

كما أن الإيماءات باعتبارها متصلة بالحركة ومتضمنة فيها. تعد ضرورية فى المسرح على الإطلاق. لتحديد قصدية لفظ ما. فهى حين تستخدم بشكل متزامن مع الكلام، فإنها تحدد نوع فعل الكلام الذى يؤديه المتكلم / الشخصية. «من خلال وظائفها المرجعية، الإفهامية، الإنتباهية، الانفعالية، الشاعرية، الماوراء لغوية»[٦]. ولذا يمكن القول بأن هناك لغة من الإيماءات، فبعضها «مؤشرى مثل الإصبع المشير، والنظرات الخائفة، وبعضها الآخر أيقونى، فنحن جميعًا ندرك معنى العناق أو الانفجار الغاضب... إلخ، والبعض الثالث رمزى»[٧] .

وبما أن الموقف الاتصالى فى المسرح ينشأ عن طريق التأشير الذى يحدد المرسل/ أنا والمرسل إليه / أنت والسياق / هنا ... إلخ، فإن الإيماءة التأشيرية لها أهمية خاصة فى هذا السياق. فهى «الوسيلة الأولية التى تؤكد حضور الجسد وتوجهاته الفضائية»[٨]. فنينا فى طائر البحر تشير إلى شجرة دردار وتسأل : لماذا هى مظلمة هكذا ؟. فإنها تلخص موقفها فى تشابك العلاقات الدرامية. إن نينا تومئ إليها بعد قبله تتلقاها من تريبليف. الذى يجيب على سؤالها : المساء حل ولذلك تظلم كل الأشياء !

ولأن مسرح تشيخوف يقوم على علاقة الإنسان بالمكان، والصراع على هذا المكان. فإن مصطلح الإرتكاز فى المكان Centring يكتسب أهمية خاصة هنا . ويعنى «العلاقة بين المؤدى وبين أرضه»[٩] أى العلاقة بين الشخصية والمكان. فالشخصية إما مرتكزة فى المكان وإما غير مرتكزة، وهى فى جميع الحالات تحاول أن ترتكز فى المكان. فيمكن أن نفهم مشروع نتاليا فى (الخال فانيا) على أنه محاولة ذكية لارتكازها فى البيت.

وأخيراً فإن الحركة تنقسم إلى ثلاث أنواع رئيسية وهى :

- حركة تعبيرية بملامح الوجه .
- حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسم.
- وحركة انتقالية فى المكان من خلال الساقين»[١٠].

ورغم أن تشيخوف يقول إنه «عندما يتناول إنسان وصف حدث ما ويقصد بقدر الإمكان فى التعبير بالحركات. فإن هذا هو الفن»(١١)، بما يدل على قناعة تشيخوف الخاصة بأولوية الحركة الداخلية والتى تظهر من خلال العين ونبرة الصوت، على الحركة الخارجية، إلا أن مسرح تشيخوف على المستوى النصى Textual Level يندر أن يتضمن نصًا غير كلاميّ يشير إلى حركة ملامح الوجه، إلا أن ذلك يتضمن فى النصوص الإنفعالية الكثيفة التى تذخر بها نصوص تشيخوف، مثل : «يبكى»، «من خلال الدموع»، «بإنفعال»، «بفرح»... إلخ.

كذلك نجد نصوصًا غير كلامية قليلة بالنسبة إلى توصيف الإيماءة (يهز كتفية مثلاً)، إلا أن نصوص تشيخوف تمتلئ بمثل هذه الإيماءات من خلال التأشير. ففى (الشقيقات الثلاث) يقول سوليونى : بيد واحدة أرفع بودا ونصف فقط، وبالاثنين خمسة بودات، بل وستة. أو تقول إيرينا: «خبرنى لماذا أنا سعيدة هكذا اليوم؟ كأنما تحملنى أشرعه، فوق رأسى سماء واسعة زرقاء، وتحلق طيور كبيرة بيضاء».

## أولاً - الحركة التعبيرية بملامح الوجه :

أهم حركات الوجه الابتسامات والضحكات التى تعبر عن الاهتمام والترحيب أو البهجة أو اللذة أو المنفعة، وتوازيها فى الأهمية الدموع وعلامات العبوس التى تعبر عن الحزن أو الغضب أو عدم الرضى أو القلق. وذلك من خلال أجزاء الوجه، بخاصة الفم والعين، فالفم مثلاً تتجاوز طاقته التعبيرية وظيفته الرئيسية فى النطق اللغوى، «فأجزاء الفم

المختلفة مثل الشفاه والأسنان واللسان تمثل منبعًا ثريًا من منابع التعبير الذي قد يتنوع ما بين العض والبصق والتقبيل»[١٢] أما العيون فقد كانت ترمز إلى (نوافذ القلب) في فن التصويرالأيقوني منذ القديم.

ولأن في مسرحيات تشيخوف يغلب الصمت الكلام، فإن الشخصيات تحمل أحزانها في صبر وجلد، بينما «تظهر تعاستها من خلال إيماءات وعلامات ألم ويأس مكبوتة ودفينة»[١٣] ولذلك تختص النصوص الانفعالية الدالة على الحركة التعبيرية بملامح الوجه بأكثر من نصف النصوص غير الكلامية، وإن كان لا يصرح بها مباشرة، ولكن يمكن الاستدلال عليها من خلال النص الانفعالي مثل (يتنهد، بضراعة، بذعر)... إلخ.

والنصوص الانفعالية تطبع المسرحية بطابعها، فقد حظت مسرحية (الشقيقات الثلاث) بأكثر قدر من النصوص الانفعالية، وقد يكون السبب في ذلك تصنيف تشيخوف لها باعتبارها (دراما). بينما قلت في مسرحيتي (طائر البحر)، (بستان الكرز)، وهما المسرحيتان اللتان اعتبرهما تشيخوف كوميديتين. ولذلك غالب النص الحركي على النص الانفعالي فيهما. ولكن غلبة النصوص الانفعالية لا تعني أن تشيخوف كان ينمّي الجانب الميلودرامي في مسرحياته، فقد عاني تشيخوف من طبيعية ستانسلافسكي التي كانت تعني - في العرض الأول لطائر البحر - «إنخراط الممثلين في البكاء»[١٤]. لقد كان تشيخوف مهتمًا بالحركة الداخلية للشخصية على حساب الحركة الخارجية. لقد اهتم إذن بتقلبات النفس البشرية، فكما رفض في مسرحه وجود الشخصية

الشريرة والشخصية الملائكية على السواء فقد رحب بوجود المهرجين، وهم الوجه الضاحك الباكى فى المسرح، فلم يختص أى شخصية بقاموس انفعالى معين، لقد تناوبت الشخصيات جميعًا الضحك والبكاء. حتى فى اللحظة الدرامية الواحدة.

بل إنهم فى الغالب يبكون من الفرحة، ويضحكون فى أشد لحظاتهم بؤسًا. فإن فيرس مثلا يبكى فى الفصل الأول بسبب سعادته بوصول لوبوفا. بينما لوبوفا تضحك حين ترى البستان رغم إنهم أخبروها توًا بقرب موعد بيعه.

وفى الوقت نفسه تتخذ بعض مفردات النص الإنفعالى وظيفة الكشف عن طبيعة الشخصية عن طريق التردد والتكرار. فإن نينا فى (طائر البحر) حين تظهر لأول مرة فإنها تتنهد، وترتبك، وتذعر، وتبكى، وتظل مفردات الارتباك والذعر مرتبطة بها طوال المسرحية، الأمر الذى يعبر عن طبيعة الشخصية، بل ويرسم ملامحها كطائر يتم قتله على يد رجل ملول. أما السخرية، الاستهزاء، العصبية، فهى ترتبط بفانيا، بينما يرتبط أستروف باللارغبة، أما الأستاذ فهو ملول ومكتئب. بينما كوليجين يتكلم دوما بصوت باك ويتأثر شديد. بينما ناتاليا فى (الشقيقات الثلاث) تستمد ملامحها من التناقض بين انفعالاتها الباكية أو المتنهدة وبين ما تشعر به حقيقة تجاه الأشخاص الذين يتعرضون للطرد على يديها. بينما ندرة النص الانفعالى الخاص بلوباخين فى (بستان الكرز) تجعله يبدو كرجل عقلانى فى وسط جماعة من الأشخاص المتطيرين.

وعليه فإن النص الانفعالى فى نصوص تشيخوف يقوم بعدة وظائف منها :

١ - الإشارة إلى الحركة التعبيرية التى يختص بها الفم والعيون.

٢ - تدعيم النص الكلامى. أو مناقضته.

٣ - طبع المسرحية بطابع ما، كوميديا، دراما... إلخ.

٤ - رسم ملامح الشخصية.

٥ - تصدير الجانب النفسى للشخصية.

٦ - خلق إيقاع نابع من تباينات النفس.

لقد ظل اعتقاد ستانسلافسكى وغيره، أن واقعية تشيخوف تستمد من المؤثرات الخارجية كسقسقة الصراصير، ونباح الكلاب... إلخ، وهو ما اشتكى منه تشيخوف، للحد الذى جعله يخبر أحد الأصدقاء بأنه سوف يكتب مسرحية جديدة تخلو من «صوت الطيور، أو الكلاب، أو البوم، أو البلابل، أو الساعات»[١٥] لقد اعترف (ماير هولد) أن عظمة تشيخوف إنما فى «الإيقاعات الفريدة لمسرحياته والناشئة عن غنائية صوفية صممت لتغذى خيال الجمهور»[١٦] هذه الصوفية التى كان منبعها حركة النفس التى تنطبع فى كل لحظة على الوجه باعتباره مرآة لها.

## ثانياً – الحركة الإيمائية :

بالرغم من إصرار أرتو على التقابل القطبى بين اللغة والإيماءة، إلا أن ذلك لا ينفى كون اللغة / الكلام «متواصلاً مع الإيماءة ومزدهرا بفعلها»(١٧) الوقت نفسه الذى تبدو فيه الإيماءة كما لو كانت «تطوراً لمسكوت عنه فى الكلام»(١٨) بل لم تعد الإيماءة مجرد مرافق سلبى للصوت بل «عرض مستقل لحالة عقلية»(١٩).

ورغم ندرة النص الإيمائى فى نصوص تشيخوف (ما بين سبعة نصوص إلى أكثر قليلاً من عشرة نصوص) إلا أن النص الحوارى نفسه من خلال العلامات المؤشرية يحفل بالحركة الإيمائية فكلمة (هكذا) تجبر الممثل على الإيماء، ومعنى الكلمة لا يتحقق إلا حين تصاحبها الإيماءة. كما أن جملة (إبعد هذا عنى) لا تصح إلا بمصاحبة إيماءة تشير إلى ما يقصد به المتكلم بكلمة (هذا).

فحين تدخل لوبوفا فى الفصل الثانى من (بستان الكرز) تسأل : من الذى يدخن هنا هذه السيجارات الفظيعة. وكلمة الفظيعة تتطلب إيماءة امتعاض من الممثل / لوبوفا. كذلك فإن سؤال تروفيموف عن خفه (أين خفى. ضاع. أنيا. خفى ضاع. لا أجده) يتطلب إيماءة حيرة وبحث فى المكان عن هذا الخف.

وهذا مثال جيد على «الطريقة التى يمكن لنص درامى مكتوب أن يتضمن الأفعال الإيمائية للممثل ويحددها»(٢٠) عن طريق النص الكلامى نفسه.

وفي بعض الأحيان تكشف الإيماءة عن الشخصية في علاقتها بالآخر، فحين (تهز أركادينا رأسها سلبًا) في (طائر البحر) رافضة طلب تريجورين بالبقاء لفترة أخرى. فإن غياب اللغة وسيطرة الإيماءة هنا. مع إذعان تريجورين لخطاب الإيماءة يشير إلى ضعف تريجورين أمام أركادينا. وهو الموقف الذى سوف يعاد إنتاجه ولكن بشكل لغوى في الفصل الثالث.

بينما تحوّل الإيماءة المشهد إلى الفعل القادم. حين يشير الأستاذ إلى الباب الأوسط في الفصل الثالث من (الخال فانيا). فإنه يصدّر هذا الباب الدال على حجرة فانيا في مقدمة المشهد في فعل التلقى.ويظل هذا الباب متصدر وعينا طوال المشهد حتى يدخل الأستاذ وراء فانيا. ثم نسمع طلقة مسدس، ثم يخرج الأستاذ بسرعة يتبعه فانيا... إلخ.

كذلك ترسم الإيماءة ملامح الشخصية. فحين يشيح اندريه بيده ويبتعد في الفصل الأول من (الشقيقات الثلاث) فإن ذلك يكون سببه الخجل الكامن في شخصيته، فقد بدأت شقيقاته في الحديث عنه. فهروبه من المشهد في هذه الحالة دال على الخجل. بينما تأتي الإيماءة المصاحبة لجملة لوباخين (يداى تتهدلان بصورة غريبة) كدال على طبيعة العامل في شخصية لوباخين. الذى يصحو من الساعة الخامسة.

بينما تأتي الكثير من الإيماءات المقولبة، وهي الإيماءات التي «غالبًا ما ترافق الكليشيهات اللغوية»[٢١] مثل رفع الكأس المصاحبة لـ (في صحتك). وتتكرر هذه الإيماءات بتكرر فعل الشرب في النصوص كلها، استروف - فانيا، ياشا - لوباخين... إلخ.

بينما تتعارض النصوص الكلامية مع نص الإيماءات في بعض الأحيان مما يخلق توتر قد يكون «مصدراً عامًا لإثارة الضحك»[٢٢]. وهذا التوتر موجود بوفرة في نصوص تشيخوف. ففي الشقيقات الثلاث مثلاً نجد أن «الكل يتوق إلى موسكو كوسيلتهم للهرب، لكنهم مثل مشردي بيكيت، لا يذهبون طبعًا»[٢٣].

أي أن الإيماءات تقوم في نصوص تشيخوف بعدة وظائف منها :

١ - وضع الشخصية في حالة فعل / أداء.

٢ - الكشف عن علاقة الشخصية بالآخر.

٣ - رسم ملامح الشخصية.

٤ - تحويل وعي التلقي نحو عنصر جديد.

٥ - مصاحبة الكلام سواء بالإيماءات المقولبة أو غيرها.

٦ - التناقض مع الكلام بما يخلق موقفًا كوميديًا .

وعلى كل فإن تشيخوف في أحد رسائله للممثلة أولجا كنيبر Olga Knipper يقول «التعاسة وعذابات الناس يجب أن تقدم كما هي في الحياة، بما يعني عدم التعبير عنها باليدين والقدمين لكن بالصوت والنظرات، وليس بالتلويح الفظيع، ولكن بهدوء التعبير»[٢٤] ولعل هذا ما يفسر قلة النص الإيمائي في نصوص تشيخوف. لقد كان يحذر دومًا من المبالغة في الحركة على حساب عرض المعاناة الإنسانية الخالصة. فالغالبية من الناس تعساء للحد الذي يجعلهم عاجزين عن الحركة.

## ثالثاً - الحركة الكلية :

الشخصية / الممثل تتحرك فوق المنصة، على المستوى الأفقى، تقف وتجلس وترقد، وعلى المستوى الرأسى، وهى فى حركتها تشتبك مع مفردات الفضاء، فتكتسب دلالات جديدة، كما إنها تدخل فى علاقات حركة مع الشخصيات / الممثلين الأخرين. من خلال المواجهة ، عدم المواجهة، الاقتراب، الابتعاد... إلخ.

هى فى كل ذلك تتخذ مظهر الحركة الحرة تارة، الحركة المقيدة تارة أخرى، مظهر الحركة المنتظمة حيناً ، مظهر الحركة المرتجلة حيناً آخر.

والحركة تدل على طبيعة الشخصية، ماشا فى (طائر البحر) تستنشق التبغ. فيرس فى (بستان الكرز) يحضر معطفاً لجاييف. بينما تيليجين فى (الخال فانيا ) لا يفارق جيتاره، وهو دائم العزف عليه.

والحركة تدل على العلاقة بين شخصيتين، تريبليف فى (طائر البحر) يصلح ربطة عنق سورين، ونينا تشد بقوة على يد سورين، واستروف فى (الخال فانيا ) يقبل رأس المربية، ويلينا تدثر قدمى زوجها الأستاذ ، وفانيا يقبل يد سونيا. وأنيا فى (بستان الكرز) تسوى شعر فاريا بينما فيرس يضع وسادة تحت قدمى لوبوفا ، وتوزنباخ فى الشقيقات الثلاث يبتعد عن سوليونى.

والحركة تدل على علاقة الشخصية بالمكان، فترتبط «الحركة الحرة فى المكان عادة بمعانى القوة والتسيد، وتعد مؤشراً على المكانة الاجتماعية»[٢٥]. نتاليا فى (الشقيقات الثلاث) تكون حركتها فى

الفصل الأول متوترة، فهى لا تنتمى للمكان، وهى غير مرحب بها إلا من أندريه، ولذلك فإنها تنتقل من الصالة لحجرة الجلوس والعكس. فى حركة متوترة سريعة بسبب وجود جمع من الناس. لذا فإن الحركة هنا تولد درجة عالية من الانفعال والاحساس المثير بالترقب، الأمر الذى يرسم علاقة نتاليا بالمكان، كشخصية وافدة على المكان. بينما فى الفصل الثانى نجدها تسير فى الحجرة، تفتح بابا وتطل فيها، ثم آخر وتطل فيها أيضًا. لقد تزوجت نتاليا من أندريه، ولذا فقد أصبحت منتمية للمكان.

أما لوباخين فإنه حين يظهر فى الفصل الأول من (بستان الكرز) فى مشهد الترحيب بلوبوفا، فإن المشهد القصير الذى يحتوى الجميع، يشارك فيه الجميع بالكلام، بينما لوباخين لا يتكلم ولا يوجه الحديث إليه، ولا يكون موضوعًا لحديث. كما أنه حين يظهر فى الفصل الثانى. فإنه يظل واقفًا رغم جلوس جميع الشخصيات بما فيهم الخدم (دونياشا وياشا). بما يشير إلى إنه شخصية وافدة فى المكان وغير منتمية إليه. بينما فى الفصل الرابع يتجه نحو الباب الذى يفصل الغرفة عن غرفة أنيا فيغلقه. بما يشير إلى فعل امتلاكه للبيت، فقد اشترى الضيعة فى المزاد.

وإذا كانت الحميمية «تحمل تناقضًا، فهى علامة غامضة إلى حد بعيد لا يكشف عن غموضها إلا إذا كانت هناك أسباب أو علامات أخرى توجه التفسير»[٢٦] على اعتبار أن الحميمية تدل على علاقة إيجابية أو سلبية. فإن القبلة علاقة حميمية إيجابية، تكشف عن علاقة

خاصة بين شخصيتين. وتحتوى نصوص تشيخوف على كثير من هذه العلاقات الحميمية. نينا - تريبليف (طائر البحر)، أستروف - يلينا (الخال فانيا)، أندريه - نتاليا (الشقيقات الثلاث)، ياشا - دونياشا (بستان الكرز).

والشخصية / الممثل حين تشتبك مع أحد مفردات الفضاء، فإن الاشتباك يخلق دلالة خاصة. فلوباخين فى الفصل الثالث من (بستان الكرز) يصطدم بطاولة صغيرة عفواً فيكاد يقلب الشمعدان. لقد اشترى لوباخين الضيعة والبيت تواً، وقد دق بقدميه تواً، ولكنه لم يصبح منتمياً للمكان بعد، إنه يمتلكه ولكنه لا ينتمى إليه. فهو «يصف نفسه بخنزير فى حانوت الحلوى، يحطم محتويات البيت الهشة بذراعيه اللتين أعتاد أن يطوح بهما (...) وهو فى آخر الأمر ينقلب على بستان الكرز، رمز التقليد الثقافى الذى قضى عليه هو، فيقتص من أطرافه»[٢٧].

أما تريبليف فى الفصل الأخير من (طائر البحر)، فى لقائه الأخير بنينا، يحاول إغلاق الباب الأيسر (الذى يفضى إلى حجرة الطعام التى إرتادها الجميع الآن) ولكنه يفشل بما يدل على فشله فى الانعزال عن عالم أركادينا وتريجورين، وفشله فى التكيف معه كذلك، بينما نينا تنظر من فتحة القفل على تريجورين. إنها الفتحة الضيقة التى تفصل وتصل فى نفس الوقت عالم نينا وعالم أركادينا،وهذه النظرة دالة على علاقة العالمين معاً. لقد فشل كل منهما (نينا وتريبليف) فى الانعزال وفى التكيف مع هذا العالم، ولذلك فإن نينا ترحل، وتريبليف يطلق النار على نفسه .

كما تساهم الحركة وطبيعتها فى خلق الجو العام المشكل للمسرحية ككل، ففى (بستان الكرز) نجد أنه «بين كل نشاط الاستعداد وارتداء الملابس وتجميع المتاع، تجلس مدام رانفسكى فى وسط المسرح، صامته ووحيدة فى بحيرة من الهدوء. وهى تجذب نظرنا بسكونها (...) أن تشيخوف يستعملها كناطقة بلسان المعاناة الشعورية واللاشعورية التى يعانيها الجميع»[٢٨]. بينما تمنح حركة الشقيقات الثلاث البطيئة الملولة «وحدة مزاجية واضحة فيما أسماه تشيخوف نفسه : الضياع الكئيب»[٢٩].

بينما تلخص الحركة - خاصة فى نهايات المسرحيات - موضوع المسرحية ككل. ففى نهاية (الخال فانيا) يدخل تيليجين ويضبط أوتار الجيتار، بينما فانيا يمسد شعر سونيا، بينما تجثو سونيا على ركبتيها وتضع رأسها على يديه. فى الوقت الذى تجلس فيه مارينا تحوك جوربًا. بينما ماريا تدون ملاحظاتها فى كتاب. لقد عاد كل شئ لما سبق قبل وصول الأستاذ وزوجته. لقد دارت الحياة دورة كاملة، ولكن شيئًا ما لم يحدث. إن الإنسان يفقد عمره بلا سبب. فانيا يبدو الآن كرجل مصاب فى مقتل، ولكنه يجب أن يعيش. والستار يهبط فى بطء.

أما (بستان الكرز) فينتهى بخروج الشخصيات كلها طائعة من البيت الذى يرمز إلى مجتمع بال يراد تغييره. لكنهم ينسون الخادم فيرس. الذى «يرقد بلا حراك عندما يأتى من السماء ذلك الصوت المستطير كأنما هو انقطاع وتر قيثارة، مصحوبًا بصوت قطع الأشجار، مشيراً إلى نهاية هذه الطبقة»[٣٠].

وإذا كانت (بستان الكرز) المسرحية الوحيدة التى تخلو من طلقة رصاص، فإن فعل إطلاق النار لا يتم على المنصة، عدا طلقة فانيا فى الفصل الثالث من مسرحية (الخال فانيا). فإذا كانت طلقة تريبليف وطلقة سوليونى تعبر عن عبث الحياة وسخفها، فإن طلقة فانيا تعتبر أكثر دلالة على هذا العبث السخيف، فهى طلقة تراجيدية وكوميدية فى نفس الوقت. فهى تؤكد «أنه لا يمكن بالمرة أن يحدث أى تغيير فى الحياة المحيطة به»(٣١).

وتقوم الحركة كذلك بخلق مواقف كوميدية، مثلما يحدث فى (بستان الكرز)، حين يطل لوباخين من الباب ويخور. فهى حركة مثيرة للضحك. وهى حركة دالة فى نفس الوقت، فإنها تحدث فى اللحظة التى تتحدث فيها فاريا وأنيا عن المزاد الذى سيباع فيه البستان. بينما فى الفصل الرابع تخرج فاريا مظلة من أحد الصرر، وتبدو كأنما على وشك أن تضرب لوباخين. فيتظاهر بالخوف. إنه يرفع ذراعه ليحمى نفسه بما «يذكرنا هذا بعلاقته كفلاح مع العائلة. يعكس إنعدام الثقة المتأصل لديه والشعور بالذنب الذى يشعر بتدفقه حالمًا يتكلم»(٣٢). إنها حركة مثيرة للضحك ودالة فى نفس الوقت. أما تيليجين فإنه يدخل فى الفصل الأخير من (الخال فانيا) على أطراف أصابعه، بما يثير الضحك، إن تشيخوف بضربة كوميدية ذكية يضرب أى لحظة ألم ممكن أن تصيب الجمهور، وهو بذلك يقتل أى إحساس بالتعاطف تجاه شخصياته السلبية.

أما المشهد الاحتفالى بما هو مشهد حركى جماعى يقوم على التشكيلات الحركية الكبيرة المنمطة فى أغلب الحالات. فهو يمثل

«حركة انتقال من مرحلة إلى أخرى فى تاريخ الأفراد»[٣٣]. وفيه يركز الانتباه على الفعل المشترك الذى يكون فيه الجميع متماثلين، ويستخدمه تشيخوف «للكشف عن الفرد فى أقل لحظاته إنطواء على معقولاته الخاصة»[٣٤] خاصة مشاهد الرقص الذى يقيم الكاتب عبرها «ضربًا من الجدل الحركى على غرار التقابل الجدلى بين الشعر والنثر فى مجال اللغة»[٣٥] أى بين الحركة المنتظمة الإيقاعية والحركة النثرية العادية. مثل التناقض بين الرقصات التى يشترك فيها الجميع فى الفصل الثالث من بستان الكرز، وبين قلق لوبوفا وحركتها القلقة بسبب تأخر جاييف فى المزاد / المدينة. أما المشهد الاحتفالى فى الفصل الأول من (طائر البحر)، وهو مشهد المسرحية، المسرح داخل المسرح، فهو مشهد يتماثل فيه الجميع، ثم يأتى إنفصالهم عنه بمثابة التعبير عن وجهات نظرهم تجاه الفعل القائم على المسرح. أركادينا كمثال.

وأخيراً فقد احتوت مسرحيات تشيخوف على بعض اللحظات الدرامية التى تغلب فيها الحركة الصامتة على الكلام للدرجة التى لو حذف الكلام منها، فإن الحركة وحدها تكفى لفهم المعنى. كالمشهد الختامى فى (الشقيقات الثلاث) حيث يمكن قراءة المشهد عن طريق الحركة فقط هكذا :

أولجا تضم ايرينا - تشيبوتيكين على الأريكة فى عمق المسرح يخرج الصحيفة من جيبه - الشقيقات يقفن ملتصقات بعضهن ببعض - إيرينا تضع رأسها على صدر أولجا - أولجا تضم شقيقتيها - كوليجين يأتى ومعه قبعة وإزار زوجته - أندريه يدفع العربة وبوبيك جالس فيها - تشيبوتيكين يدندن ويقرأ الصحيفة.

أو فى الفصل الثالث من (الخال فانيا) حيث يمكن حذف الكلام من لقاء استروف ويلينا وفانيا. دون أن يحدث أى خلل :

يلينا تهم بالانصراف - أستروف يعترض سبيلها - يمسك يدها - يتلفت حوله - يعوقها عن الكلام - يقبل يدها - تسحب يدها - يطوق خصرها - يقبلها - يقف فانيا عند الباب - تضع رأسها على صدر أستروف - تهم بالانصراف - يتشبث بها - ترى فانيا - تبتعد نحو النافذة - يضع فانيا الباقة على الكرسى - يمسح وجهه - أستروف يطوى الخريطة - ينصرف - يلينا تقترب من فانيا - فانيا يمسح وجهه.

إن هذا المشهد الحركى يعبر عن العلاقة المعقدة بين الثلاثة. فإن يلينا وقعت فى حب أستروف، ولكنها متوترة بسبب إخلاصها لزوجها. أما فانيا الذى يعشقها فإن ما يراه بعينه يصدمه، لقد كان يعرف أن محاولات استمالتها هى محاولات يائسة، لقد كان يثق فى إخلاصها. والآن هى تقترب منه، تحاول أن تستميله، ولكن الصدمة التى تعرض لها فانيا أكبر من كل شئ.

وهكذا يمكن عرض وظائف الحركة عند تشيخوف على النحو التالى :

١ - عرض طبيعة الشخصية.

٢ - عرض العلاقة بين شخصيتين أو أكثر.

٣ - دالة على علاقة الشخصية بالمكان.

٤ - العلاقة الحميمية لها أهمية خاصة فى مسرح تشيخوف عن طريق (القبل).

٥ - الشخصية فى علاقتها بمفردات المكان تولد دلالات مركبة وجديدة.

٦ - خلق الجو العام للمسرحية. وإكسابها طابع ومزاج خاص.

٧ - تلخص موضوع المسرحية ككل.

٨ - إثارة الضحك.

٩ - تماثل الشخصيات فى المشاهد الاحتفالية.

١٠- الكشف عن عبث الحياة وسخافتها (إطلاق الرصاص).

١١- كبديل للكلام.

١٢- فى تناقض مع الكلام.

## رابعاً - حركة الدخول والخروج :

يعمد تشيخوف فى حركة الدخول والخروج إلى إعادة سؤال المسرحية من جهات عديدة، خاصة عن طريق الكورس، أو عن طريق الأزواج الداخلة - الخارجة، ففى (طائر البحر) يدخل مدفيدنكو وماشا، ماشا ترتدى السواد حداداً على حياتها الضائعة فى حب بائس. ومدفيدنكو يعزى نفسه فى حب ماشا البائس «إن السؤال المطروح هنا هو سؤال عن السعادة التى تمثل هم البقاء فى المسرحية. وهو سؤال على قدر بساطته إلا إنه سؤال يهم البشرية. وإصابة ماشا الشابة الحزينة البائسة تدل على

إنه بوسع الإنسان مهما يكن وضعه الطبقـي أن يكون سـعيداً، لكنها لا تشير إلى كيفية تحقيق ذلك. أن أسباب عدم السعادة فى المسرحية هى الحب البائس من طرف واحد»[٣٦]. ويدخل بعدها تريبليف. فيطرد ماشا ومدفيدنكو. ثم يعاد السؤال عن السعادة مرة أخرى من خلال تريبليف وسورين. خاصة مع دخول نينا التى سوف تقع فى غرام تريجورين فيما بعد. بعدها تدخل بولينا ودورن ليعاد سؤال السعادة حول الحب البائس، فبولينا تعشق دورن بينما هو يعشق أركادينا، التى ستدخل الآن مع تريجورين عشيقها الذى سيزاحم تريبليف حبه لنينا.

فيقدم تشيخوف بهذا الشكل الأزواج البائسة على النحو التالى :

مدفيدنكو ← ماشا ← تريبليف ← نينا ← تريجورين

بولينا ← دورن ← أركادينا ← تريجورين

وبهذا يكون تريجورين فى مركز سؤال السعادة، وهو باعتباره صائداً. فإنه يتسبب فى المأساة التى تخص نينا وتلقى بظلالها على باقى الشخصيات.

كذلك يتعمد تشيخوف إخلاء المنصة لكى يلقى سؤال المسرحية من وجهة نظر أحد الشخصيات. أو لكى يلقى الضوء على لحظة من لحظات شخصيتين معًا.

ففى الفصل الثانى من (الخال فانيا) يتم إخلاء المسرح حتى يعاد الموضوع من وجهة نظر فانيا. ثم يعاد إخلاء المسرح لإعادة الموضوع من وجهة نظر سونيا.

بينما فى الفصل الأول من (الشقيقات الثلاث) يتم إخلاء المسرح لصالح إيرينا وتوزنباخ لإتاحة الفرصة لتوزنباخ للاعتراف بحبه لإيرينا. فى الفصل الثانى تعاد الكرة لإتاحة الفرصة لفرشنين لكى يعترف بحبه لماشا.

وفى بعض الأحيان يقوم تشيخوف بإخلاء المنصة تمامًا لفترة. يحدث ذلك ثلاث مرات فى طائر البحر (مرة فى الفصل الثالث، ومرتين فى الفصل الرابع). كما يتكرر الموقف مرتين فى الشقيقات الثلاث (مرة فى الفصل الأول، ومرة فى الفصل الثالث). وفى بستان الكرز يتكرر ذلك مرتين (مرة فى الفصل الأول، ومرة فى الفصل الرابع). بينما لا يحدث ذلك فى الخال فانيا.

وهو (أى تشيخوف) يخلى المسرح لكى يثير الترقب من ناحية، ولكى يشير إلى الخواء والوحدة من ناحية ثانية، ففى الفصل الثالث من (طائر البحر)، يستعد الجميع للرحيل. تريجورين وأركادينا. بينما نينا قد منحت تريجورين رسالة تواً. وهو قد فك شفرتها تواً، والجمهور يتسائل عما يمكن أن يتم بينهما. ولكن تريجورين قد خرج الآن راحلا إلى موسكو، فهل ينتهى الأمر عند هذا الحد. إن تشيخوف يخلى المسرح للوصول بالتساؤل إلى حده الأقصى. والآن يعود تريجورين ليأخذ عصاته، فيلتقى بنينا، ولولا هذا اللقاء لما رحلت نينا إلى موسكو. إنه بهذا الإخلاء الفضائى يعمل على تثبيت الزمن لصالح إثارة الترقب والتساؤل. ويتكرر ذلك فى الفصل الرابع. وهو أطول إخلاء فى مسرح تشيخوف (الخشبة خالية لنصف دقيقة). ثم يتكرر بعد هذا اللقاء.

ويكون هنا فراغ الفضاء دال على المصير الذى سيؤول إليه الفضاء / الضيعة. فنينا سوف ترحل، وتريبليف سوف ينتحر، بينما تزوجت ماشا من مدفيدنكو ورحلت معه ، بينما تريجورين - أركادينا - سورين مآلهم المدينة. سوف تصبح الضيعة خواء بعد لحظات.

وفى الفصل الأول من (الشقيقات الثلاث) يزيح تشيخوف الشخصيات كلها فى الخلفية. لكى يخلى المقدمة / الصالون لكل من أندريه ونتاليا. هذا اللقاء الذى سوف يدمر العائلة فى الفصول التالية. بينما حين يتم إخلاء المسرح فى الفصل الثالث،يكون ذلك دالاً على الخواء الذى أصبحت تعيش فيه الشقيقات. إن أولجا وإيرينا خلف الستائر. والخشبة خاوية. هذا الخواء الذى يدفع إيرينا لكى تقبل الزواج من البارون «سأتزوجه، موافقة، لكن لنرحل إلى موسكو، أتوسل إليك، لنرحل، ليس فى الدنيا أفضل من موسكو، لنرحل يا أولجا»[٣٧]. أما فى الفصل الأول من (بستان الكرز) فإن إخلاء المسرح يأتى لكى يطرح سؤال المصير، من خلال عبور فيرس الخادم العجوز الذى عاش فى ظل مجتمع يرفض تغييره. إنه يمر فى بدلته الرسمية، يهمهم بكلمات غير مفهومة. ولا نعرف لماذا يمر ؟ من أين، وإلى أين ؟.

مرة أخيرة يحدث ذلك فى الفصل الرابع، حيث يعاد تكييف معنى المسرحية بأكمله إلى درجة معينة. ويحدث ذلك بعد أن يملأ تشيخوف الخشبة بالشخصيات كلها. لقد كانت «هذه هى فرصته الأخيرة ليجمع حشد شخصياته الصغير مع الأثر المتراكم لمتاعبهم الصغيرة التافهة والساحقة فى نفس الوقت، قبل أن ينتهى نهائيًا من عالم بستان الكرز»[٣٨].

وأثناء إخلاء الخشبة. يستحضر المؤلف البستان من خلال العلامة الصوتية. ثم يدخل فيرس جاراً قدميه جراً بطيئًا. «ونميز بشكل مبهم فيرس وهو يدخل زاحفًا. ويتحرك بصعوبة إلى الباب الذى قفل لتوه من الخارج. ويحاول فتحه دون نجاح، ثم يتعثر واقعًا على الكنبة المغطاة بملاءة الغبار. إنه قانع، فليس للعالم فى الخارج بعد الآن أى نداء موجه إليه[٣٩].

ولا ينسى تشيخوف أن يكون خروج الشخصيات قبل هذا الإخلاء دالاً، عن طريق الخروج أزواجًا، فأولاً تخرج نينا وتروفيموف وهما يرحلان متتبعين نداء المستقبل. وفى النهاية يخرج جاييف ولوبوفا بعد أن ودعا ماضيهما. إن خروج أنيا وتروفيموف أولاً دال على عدم ارتباطهما بالفضاء من جهه، ولذلك فهما أكثر حرية فى الحركة، كما إنهما مجذوبان للخارج، بينما لوبوفا وجاييف أكثر ارتباطًا بالفضاء كما إنهما ينجذبان نحوه، ولذا فإنهما يكونان مقيدين بالفضاء / الماضى.

وعليه، فإن تشيخوف كان واعيًا بحركة دخول وخروج الشخصيات. بشكل يجعل هذا الدخول / الخروج دالاً داخل السياق الدرامى / المسرحى ككل.

## خامساً - الإرتكاز فى المكان من خلال الحركة :

يرى جوليان هيلتون ، أن محاولة الارتكاز الجسدى فى المكان تجسد حالة من الارتكاز النفسى أيضًا. وعلى نحو ما، يمكن اعتبار محاولة تريبليف الانتحار فى (طائر البحر) محاولة للارتكاز فى إطار

حياة الأم أركادينا. كما أن إعداد ماشا الفراش الخاص بتريبليف ماهى إلا محاولة جديدة للإرتكاز فى عالمه، إلا أنها هذه المرة محاولة بائسة، فقد تزوجت من المدرس.

كما أن المحاولة الفاشلة التى قام بها فانيا فى (الخال فانيا) ماهى إلا محاولة فاشلة للإرتكاز فى المكان. هذا الإرتكاز الذى يعنى فى مجمله حماية الذات من ضياع العمر هباء، مرة أخرى.

أما نتاليا فى (الشقيقات الثلاث) فتسجل أكبر قدر من المحاولات الناجحة للارتكاز فى المكان. بداية من زواجها من أندريه. إلى نقل إيرينا من غرفتها لغرفة أولجا. إلى طرد سوليونى وتورزنباخ وغيرهما، بحجة عدم إزعاج الطفل المريض (فى الفصل الثانى)، إلى محاولة طرد المربية. وفى الفصل الثالث تمر نتاليا فى الحجرة فتجلس ماشا فى محاولة خائبة للرد على محاولات نتاليا. بل إن العناق الذى تستمر الشقيقات فى تبادله طوال الفصلين الآخرين، ما هو إلا تأكيد على استمرارية ارتكازهم فى المكان كوحدة واحدة. على عكس ما بفعله أندريه، فهو حين يذرع الخشبة / حجرة أولجا فى نهاية الفصل الثالث ويبكى، فإنه يدلل على فقدانه الارتكاز القديم فى البيت. ويأتى الفصل الرابع بتتويج مشروع نتاليا الاستعمارى، هى تقف فى النافذة، تعاتب أندريه، تلاحظ ابنها، هى الآن فى أوج نجاحها فى الإرتكاز داخل البيت، بعد أن أحبطت محاولات الآخرين فى تحقيق نفس الغرض. فالارتكاز الجسدى الذى تحققه نتاليا فى علاقتها بالأرض يوازى الارتكاز النفسى داخل البيت باعتبارها صاحبة البيت .

وفى الفصل الأول من (بستان الكرز) يقوم الجميع بفعل الكلام بينما يقف لوباخين صامتًا، فيستبعد نتيجة لذلك، فى الوقت الذى تقفز فيه لوبوفا وتذرع الغرفة، وتقبل الدولاب، بينما يتلمس جاييف الدولاب ويلقى خطبة أمامه. إن هذا التلامس الجسدى بين لوبوفا وجاييف من ناحية وبين مفردات المكان من ناحية يؤكد محاولاتهما الإحساس بالامتلاك.

بينما تأتى محاولات دونياشا وشارلوتا تقليد أسيادهم، (دونياشا تضع البودرة وتنظر فى المرآة، وشارلوتا تذهب للصيد) كمؤشر على محاولاتهما البحث عن مكان فى هذا االعالم. كما أن الفصل الثانى يجسد الصراع الذى لازال فى بدايته بين أهل البيت وبين لوباخين، فجميعهم يجلسون بينما يظل لوباخين واقفًا. فلم يأت موعد المزاد بعد. وما أن يحل الفصل الثالث ويعلن خبر بيع البستان حتى يدق لوباخين بقدميه على الأرض. ويصلصل بالمفاتيح، إن هذه العلامة الحركية والعلامة السمعية تسجلان انتصار لوباخين، وتساهمان فى ارتكازه الأخير فى المكان. والذى يتجسد فى الفصل الأخير. بوقوف لوباخين فى مركز المنصة / الحجرة، بينما الآخرون ما بين حضور وغياب، إلى أن يخلو المسرح تمامًا، فيوصد لوباخين الأبواب !

## ثانياً : الإضاءة

للضـوء دور هام بين أنسـاق اللغـة البـصـرية. فـهـو «يؤدى وظيـفـة أيقونية واضحة»[1] من تصوير الوقت ليل - نهار، وتصوير الجو العام مشمس - ضبابى. كما يكتسب فى بعض الأحيان طبيعة رمزية Symbol. فنفك شفرته على اعتبار إنه رمز للصفاء... الحدة... إلخ. وبذلك يتعدى وظيفته التى اقترحها (آبيا) من «تحديد، وبالتالى إبانه الأشكال فى الفضاء»[2]، وإن كانت هذه هى وظيفة الإضاءة الأساسية، جنبا إلى جنب مع : خلق المزاج العام، والإيحاء بالجو النفسى للشخصيات،... إلخ.

ورغم أن مرحلة الإضاءة التكنيكية لم تبدأ إلا فى القرن التاسع عشر، إلا أن رجال المسرح قد تنبهوا سريعًا إلى قيمة الإضاءة «فاتجه تفكيرهم إلى الاستعانة بها كمؤشر درامى»[3] ولم يكن تشيخوف بمعـزل عن هذا التوجه.

فعلى نحو تعبيرى يقوم بوصف الإضاءة المستخدمة فى المسرحية الداخلية فى (طائر البحر). حيث ينعكس القمر على سطح البحيرة، فى خلفية الخشبة التى أقيمت للعرض الخاص، كما تستغل أضواء المستنقع بما تعلق عليه أركادينا (هذا من عصر الانحطاط).

وفى لحظة صمت أخيرة تعيشها نينا فى مسرحيتها التعبيرية تكشف عن «نقطتان حمراوان» يظهران على خلفية البحيرة.

وتتناقض هذه الحيل مع المسرحية الأصلية، فالإضاءة يشار إليها بجملة مقتضبة «الوقت بعد الغروب مباشرة»(٤) ويستغل هذا التناقض للكشف عن وظيفة الإضاءة فى المسرحية التشيخوفية (الواقعية الشاعرية)، ووظيفتها فى مسرحيات الإنحطاط فى نهاية القرن التاسع عشر. فهى فى المسرحيات الأخيرة منفصلة عن عالم الشخصيات، لا واقعية. بينما الإضاءة فى المسرحية (طائر البحر)، تعكس «الجو الخريفى الحالم الذى تجد الشخصيات نفسها فيه»(٥) والذى يسائل فيه عن السعادة الإنسانية، ولذلك، فإن التدرج فى الإضاءة تبعًا للوقت، ما بين الغروب وزحف الليل «يطابق حركة الزمن التى يصعب الإمساك بها، كما يصعب الإمساك بمزاج الشخصيات فى يوم صيفى خانق، غروب تتخلله مشاعر القلق والتنبؤات المؤثرة، إلى السحر الحزين والمساء الرومانتيكى البارد على ضوء القمر»(٦).

إن جل التناقض ينكشف من خلال الضوء السحرى فى المسرح داخل المسرح، ومن خلال الضوء التشيخوفى الطبيعى للقمر فى السماء. ما بين ضوء الغروب وضوء المساء فى الفصل الأخير، وما يتخللهما فى الفصلين الثانى والثالث من (شمس تنعكس على البحيرة، إلى الجو النهارى فى غرفة الطعام) يتحدد الإطار الدلالى للمعنى الدرامى، حيث يطرح سؤال المسرحية فى دورة حياة كاملة، ما بين مساء وآخر.

وفى الفصل الأخير تتنوع الإضاءة ما بين (شبه الظلام) الذى تغرق فيه حجرة تريبليف، وما بين الإضاءة العامة بعد وصول أركادينا وتريجورين. حيث يعتبر شبه الظلام الذى يبدأ به الفصل الأخير دالاً

على الكآبة التي يغرق فيها تريبليف نفسه، نتيجة فشله المتلاحق، وعجزه عن تحقيق أي انتصار حقيقي في اتجاه السعادة. بينما «تدخل ماشا لترفع فتيل المصابح»(٧) لتزيد من قدر (النور) في المكان، باحثة عن تريبليف، الأمر الذي يرشح لمطاردة ماشا وأمها لتريبليف بعد ذلك، حيث تقول له الأم «المرأة يا كوستيا لا تحتاج إلى شئ، فقط أنظر إليها برقة، أعرف هذا بخبرتي»(٨) أما شمرايف الذي يشعل الشموع ترحيبًا بقدوم أركادينا، فإنه يرشح لكون زوجته - وليس غيرها - هي التي تطفئ الشموع، خاصة حين تتأبط أركادينا ذراع شمرايف، ربما كجائزة على عبارات الغزل التي ألقاها على نحو يخالف طبيعته الفظة :

«شمرايف : كلنا نهرم، نتفتت بتأثير عوامل التعرية، أما أنت، يا سيدتي الموقرة، فما زلت صبية... البلوزة الفاتحة، والحيوية... والرشاقة»(٩).

وحين تشعل بولينا الشموع مرة أخرى، فإن ذلك يرشح لفكرة استعادتها لزوجها خارج المسرح، أثناء الطعام، ويمكن تأكيد ذلك بالولع الذي تكنه أركادينا لتريجورين، والاهتمام الذي تعود به نحو ابنها تريبليف، فما تأبطها لذراع شمرايف سوى لحظة ميل عابرة من نجمة نحو أحد معجبيها.

وفي (الخال فانيا) يبدأ الفصل الأول بجو غائم، بما يحيل إلى جو الشكوى والملل الذي يسيطر على الشخصيات كلها، بداية من أستروف الذي يسائل المربية عن فعل الزمن، ونهاية بفانيا، الذي يسائل الذات والآخر - بل والعالم أيضًا - عن معنى العمر الضائع، وبشكل أعم عن هدف الحياة نفسها، وعن معنى أن يعيش الإنسان.

وعبر تقنيه (الزوم إن) التى تحيل المشهد فى الفصل الثانى نحو لقطة مصغرة للأستاذ باعتباره مركز الفعل الدرامى، والمتسبب الحقيقى فى معاناة الشخوص كلها، يدخل فانيا فى الظلام المسيطر، الدال على العالم الخفى - الباطنى - للشخصيات، حاملاً شمعة، كمن يبحث فى كل ظلام العالم عن نقطة إرتكاز له، عن معنى، هذا المعنى الذى سوف تُطرح التساؤلات عنه حين تندلع العاصفة فى العالم الدرامى، بشكل موازى للعاصفة التى «توشك أن تندلع فى الخارج»(١٠)، وعلى نحو شكسبيرى، يومض البرق العاصف دلالة على العاصفة / الخلل الذى أصاب عالم الدراما. ذلك الخلل الذى يعبر عنه المساء الخريفى.

وعلى نحو آخر، حين يستكمل سؤال المعنى من خلال شخصية الطبيب استروف، على اعتبار إنه هو وفانيا، الفارسان الصنديدان، كما تقول سونيا، فإن سونيا هى التى تودِّعه فى الفصل الأخير بينما «تتجه حاملة شمعة لتوصله»(١١)، وهى حين تعد فإنها تضعها على الطاولة، التى سوف ينهمك عليها فانيا وهى التى سوف تطلق مونولوجها عن الفردوس فى النهاية.

«سونيا: سنرى يا خالى، يا خالى العزيز، حياة مشرقة، رائعة، جميلة، وسنفرح، وننظر إلى بؤسنا الحالى بتأثر وابتسامة، ونرتاح. إننى أؤمن يا خالى أؤمن بحرارة وقوة»(١٢).

بينما يسجل تشيخوف دورة حياة كاملة في (الشقيقات الثلاث) ما بين الظهر فى الفصل الأول، والثانية عشرة ظهراً فى الفصل الأخير، ما بين وصول فرشنين من موسكو / حلم الشقيقات الأثير وما بين رحيله مرة أخرى وبقاء الشقيقات ليبدأن دورة حياة جديدة.

تقول ماشا : «إنهم يرحلون عنا، أحدهم رحل نهائيًا، رحل إلى الأبد، وسنبقى وحدنا، لكى نبدأ حياتنا من جديد. ينبغى أن نعيش»(١٣).

إلا أن دورة الحياة تلك، لا يحددها الزمن فقط، ولكن تتشكل من خلال الجو المشمس فى الفصل الأول، الذى يعبر عنه فرشنين قائلاً: كمية كبيرة من الضوء. ومن خلال الجو المضئ فى الفصل الأخير حيث الساعة الثانية عشر ظهراً.

وتستغل الإضاءة على نحو رمزى فى الفصل الثانى، ففى إطار الاحتلال الذى يجسد مشروع نتاليا الاستعمارى، تغزو نتاليا الصالة فى الفصل الثانى، بشمعة وسط الظلام، ذلك الظلام الذى يعبر عن خصوصية المكان، فى غياب الأغراب.

ولذلك، فإن الخدم يشعلون المصباح والشموع مع دخول ماشا وفرشنين، ثم يطفئون الأنوار بعد رحيل الجميع، الذين أصابوا بالإحباط نتيجة تدخل نتاليا فى تدمير احتفالهم المزمع إقامته من خلال المتنكرين. إن ثنائية النور- الظلمة الموازية لثنائية الحضور - الغياب لأهل البيت الحقيقيين (الشقيقات)، يشير التضامن بينهما، نور - حضور، ظلمه - غياب، إلى تحول الشقيقات من (أهل البيت)، إلى (ضيوف). حيث يكون وجودهن فى البيت حدثًا طارئًا يحل بخصوصية (أهل البيت) لوقت ما، ثم تستعاد هذه الخصوصية بعد رحيل الغرباء / الشقيقات.

وهكذا تتضامن الإضاءة كرمز فى تصوير المشروع الاستعمارى لنتاليا من جهة، وفى تصوير المصير الذى سوف تؤول إليه الشقيقات فى النهاية، كأغراب عن البيت.

«ماشا: لن أدخل المنزل، لا أستطيع دخوله»(١٤).

وفى (بستان الكرز) يعاد طرح دورة الحياة من خلال الزمن، مرة، ومن خلال الإضاءة، مرة أخرى، مع صعوبة الفصل بينهما.

ويستغل تشيخوف فى الفصل الثانى وقت الغروب، وخفوت الإضاءة المصاحب له، للكشف عن كآبه الجو الذى يسيطر على شخصياته. ما بين الملل الذى يشعر به ياشا وهو ملل مصطنع فى الأساس، وما بين الاستثارة المستمرة من دونياشا، وما بين استعلاء شارلوتا، وعجز كل من لوبوفا وجاييف.

ويستغل التناقض بين إعلان جاييف عن أن «الشمس غربت يا سادة»(١٥)، وبين الإعلان عن «طلع القمر»(١٦)، لكى يدلل على التناقض بين عالم جاييف وأخته الماضوى، وبين عالم أنيا وتروفيموف المستقبلى، بين مونولوج لوبوفا التذكرى وبين مونولوج تروفيموف الإستشرافى.

«تروفيموف: روسيا كلها بستاننا. الأرض كبيرة رائعة، وفيها الكثير من الأماكن الساحرة»(١٧).

ونخلص مما سبق، إلى وعى تشيخوف بأهمية قيم الإضاءة، فى التعبير - والتضامن بنحو أو بآخر - على الجو العام الذى يغلف علاقات الشخصيات بعضها والبعض الآخر، وعن العجز النفسى الذى

يسيطر على الشخصية، كما كشف اللعب بلغة الإضاءة كلغة بصرية عن وعى تشيخوف باستغلال الثنائيات المتناقضة بين النور - الظلمة، الخاص - العام،... الخ، وذلك دراميًا ومسرحيًا على السواء. فإن إشعال ماشا الشموع فى الفصل الأخير من (طائر البحر) هو حيلة درامية (كما سبق الإشارة) وهو حيلة مسرحية كذلك، للتضامن بين الإنارة كوظيفة أساسية للإضاءة فى المسرح، وبين الترميز كوظيفة فنية عالية للإضاءة.

وأخيراً، فإنه لا يمكن بحال أو بأخر، عزل الإضاءة عن السياق الدرامى، والعلاقات بين الشخصيات، فكما لا يمكن فصل الشخصية عن الفضاء الذى تشغله، فإن الشخصية كذلك هى التى تمنح الإضاءة قيمتها الرمزية، كما تمنحها الأخيرة ارتكازها فى الفضاء فى بعض الأحيان.

## ثالثاً : الزى والمكياج

يمثل الزى (الملابس) مجموعة من العلامات، بما يدل عليه، فإذا كانت الأزياء التقليدية - فيما يقول اسلن «توضح ما إذا كانت الشخصية تنتمى إلى الطبقة العليا أو البروليتاريا، أو خادمة تستقبل الضيوف، أو شرطى، أو مجرم، أو جندى أو طبيب (...) إن المعلومات التى توصلها الملابس هى فى الغالب عنصراً جوهريًا من عناصر مرحلة التمهيد Exposition فى الدراما»[1] فإنها فى بعض الأحيان تكون مضللة، فتستخدم كوسيلة للتنكر، التضليل، بما ينجم عنها من سوء الفهم، وخاصة فى المسرحيات الكوميدية كما أنه فى بعض الأحيان استخدم الزى بشكل مقولب، خاصة من خلال اللون، «ولعل الميلودراما مثل يمكن أن يساق فى هذا المجال»[2].

وعلى كل فإن الإزياء تستخدم «للإشارة إلى الشخصية الدرامية من ناحية التركيبة النفسية ومظهرها الخارجى ومكانتها الاجتماعية»[3] كما أنها تساهم فى تحقيق عدد من الأهداف، فهى تقوم بدور المؤشر الشامل «الذى يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسها وجنسيتها وديانتها ومكانتها الاجتماعية وذوقها العام وشخصيتها المتفردة ومزاجها الخاص»[4] أو هى - كما يقول جوليان هلتون - تعتبر فهرساً كاملاً يلخص على مستوى الصور طبع الشخصية وطبيعتها. خاصة عندما تكون الأزياء «خاضعة لتقاليد راسخة»[5].

ويتشارك المكياج وتسريحة الشعر فى نفس الخصائص مع الزى على نحو يصعب معه الفصل بينهم، فيما يعرف بالتشخيص بالمظهر،

ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية فمن الممكن أن «نستنتج دلالة استعارية للشعر»[٦] وينطبق ذلك على المكياج أيضًا.

ونلاحظ فى هذا السياق ارتباط الزى باللون، الذى استتبع قراءة الزى، على النحو الذى يقرأ به اللون، ذلك الذى خضع عبر العصور «لسلسلة من الروامز والأعراف»[٧] ففى (طائر البحر) وعلى نحو ميلودرامى - ترتدى ماشا زيًا أسود وهى حين تُسأل عن ذلك فإنها تجيب:

«ماشا : حداداً على حياتى... أنا تعيسة»[٨].

ولذلك فإن سؤال السعادة يطرح لأول مرة فى المسرحية من خلال ماشا «التعيسة» بشكل مباشر من خلال القول والزى على السواء. بينما يعاد السؤال مرة أخرى فى صيغة تجمع بين سورين وتريبليف فسورين يظهر أول ما يظهر حيث شعره ولحيته مشعثان وكأنما غرق فى الشراب و (خلافه) بما يجعل من لحيته وشعره الغير مهذبان علامة على الملل الذى يشعر به سورين، الذي رغم تفاقمه من حوله إلا إنه يشعر بقدريته.

«سورين : فى نهاية الأمر، عليك أن تعيش، شئت أم أبيت»[٩].

أمـا تريبليف الذى يبحث عن الإيمـان بأى شئ وأى قيمة، فإنه كما يقول عنه سورين (لا يخلع عنه هذه البدلة الحقيرة ثلاث سنوات، وليس لديه معطف) فهذه البدلة المتهالكة علامة على توتر العلاقة الشحيحة بين الأم (أركادينا) وابنها (تريبليف)، كما يشير إلى عجز الأخير عن تحقيق أى نجاح سواء على المستوى المعنوى أو على المستوى المادى.

ومن خلال استغلال فعل التناقض الدال بين زى تربيليف، وبين زى أركادينا، تتأكد طبيعة العلاقة بينهما، من خلال تهالك زى تربيليف، فى تضاد مع الزى الفاتح الذى تواظب عليه أركادينا، فهى كما تقول عن نفسها «دائمًا مهندمة ومصففة» ولذلك فإن هذا التهندم ليس علامة فقط على طبيعة الشخصية «أركادينا» ولكن أيضًا من خلال التضاد - علامة على طبيعة العلاقة بين الأم ووليدها.

وتستخدم بعض مفردات الزى للإشارة إلى طبيعة العلاقة بين أركادينا وتريبليف، فالضمادة التى يطلب الإبن من أمه أن تغيِّرها له، تعكس العلاقة الأوديبية بينهما من جهه كما تعكس علاقة الأمومة بينهما بإعتبارها علاقة طارئة فالضمادة مفردة عابرة، مثلما الحنان الذى تمارسه أركادينا نحو ابنها هو حنان عابر، فهى حين تسأله عما إذا كان ينوى العودة إلى ذلك فى غيابها فإنه يقول :

«تريبليف: كلا يا ماما كانت تلك لحظة يأس جنونية لم أتمالك فيها نفسى هذا لن يتكرر»(١٠).

إلا أن انفجار الموقف فيما بينهما فى النهاية، خاصة حين تتهمه الأم بانعدام الموهبة، حين تنقلب لبؤه تدافع عن رجلها.

«أركادينا: هذا حسد الأشخاص المجردون من الموهبة ولكن يدَّعونها، لا يبق أمامهم إلا أن يعيبوا المواهب الحقيقية»(١١).

إن هذا الانفجار فى الموقف الطارئ العابر يرشح لكون الفعل المصاحب (للضمادة) فعل سوف يتكرر مرة أخرى فى نهاية المسرحية.

أما نينا ڤيشار إلى زيها فى الفصل الأول، فقط من خلال العلامة اللونية (الأبيض)، والأبيض كلون تقليدى فى الميلودراما هو علاقة الشخصية، الأميرة البريئة، كما أنه «يدل دلالة قوية على النقاوة والطهارة والسذاجة، والبراءة، والشفقة، والتواضع، والرقة، والتضحية، والضعف والعجز»[١٢] وهى المتناقضات كلها التى تجتمع فى شخصية نينا.

بينما فى (الخال فانيا) يشار إلى فانيا باعتباره الرجل الذى يبدو مظهره غير مهندم كعلامة على «الاضطراب النفسى البالغ»[١٣] وذلك فى تناقض صريح مع الأستاذ سربرياكوف الذى يرتدى معطفًا وخفًا وقفازات، ويحمل مظلة، بينما «الوقت حار، خانق» كما يقول فانيا فهو - أى الأستاذ - فى تعليق ساخر لأستروف «أستروف: إذن فهو يراعى نفسه»[١٤].

وفى المقابل نجد توتر استروف بسبب دخول سونيا فى الفصل الثانى بينما هو بلا صديرى أو ربطة عنق، هذا التوتر يدل على أناقته الموازية لاهتمامه بالجمال على المستوى العام، جمال الطبيعة - جمال الغابات الروسية.

ويتحول الزى إلى قدر فى مسرحية (الشقيقات الثلاث) حيث ترتدى أولجا الزى الرسمى لمدرسات المدارس الثانوية للبنات رغم أنها تقول :

«أولجا: ها أنذا اليوم فى أجازة، فى البيت»[١٥].

بما يشير إلى معاناة أولجا من كونها مدرسة، بما يعوق مشروعها للسفر إلى موسكو.

«أولجا: لأنى أذهب إلى المدرسة كل يوم، ثم أعطى دروسًا
حتى المساء لا يفارقنى الصداع، وتنتابنى أفكار،
كأنما هرمت حقًا. وبالفعل فخلال هذه السنوات
الأربع، منذ أن عملت فى المدرسة وأنا أحس كيف
تتسرب منى القوة والشباب كل يوم قطرة قطرة
ولا ينمو ويتعزز إلا أمل واحد»(١٦).

أما ماشا فهى مثل قرينتها فى (طائر البحر) فهى فى فستان أسود (كالعادة) ربما حداداً أيضًا على حياتها التى توقفت بزواج غير سعيد من كوليجين ذلك الذى يحلق شاربه ربما تقليداً لفرشنين، وذلك لاستعادة زوجته أما ايرينا التى تؤمن بأنه «سيأتى عهد ويعرف الجميع لأى غرض كان كل هذا»(١٧) فإنها تظهر فى فستانها الأبيض، خاصة يوم عيد شفيعتها.

فالزى بالنسبة للشقيقات الثلاث ليس علامة فحسب على طبيعة شخصياتهن ولكن يمكن اعتبار المأساة ككل فى المسرحية والتى تضم الجميع، هى «صورة حزينة بالألوان الزرقاء والسوداء والبيضاء»(١٨).

أما ماشا فإن قبعتها على نحو خاص، تصبح علامة رمزية فهى رغم استثارتها فى بداية المسرحية بسبب مللها، إلا أنها حين تخلع قبعتها لتشير إلى أنها قررت البقاء، نصبح ملزمين فى هذا الموقف «بالبحث عن سبب تغيير رأيها فى أقوال وأعمال فيرشنين»(١٩) بينما يرشح للعلاقة التى سوف تنشأ بينهما فيما بعد وهو ما يفسر السعادة التى ارتسمت على وجه زوجها كوليجين، حين أسرع لحمل قبعة زوجته فى النهاية بعد رحيل فرشنين.

«ماشا : رجالنا يرحلون حسنًا طريق السلامة ! (لزوجها) لنعد إلى البيت أين قبعتى وإزارى.

كوليجين : حملتها إلى البيت... سأحضرها حالاً (يدخل البيت).

كوليجين : (يأتى مرحًا ومبتسمًا وهو يحمل القبعة والإزار»[٢٠].

أما حزام نتاشا الذى يعد علامة على انعدام الذوق بما يسبب استثارة اولجا، يتحول فى النهاية إلى مقياس للذوق، الذوق الذى فرض على الشقيقات ضمن ما فرض عليهن، ففى الفصل الأول «حين تشير أولجا إلى حزام ناتاشا الذى لا ينبئ عن ذوق سليم، نرى هذه الأخيرة تدافع عن نفسها بنبرة باكية ولكن الأمر مختلف فى الفصل الرابع فهنا قد أصبحت ناتاشا السيدة المطاعة وغدت هى نفسها شارعة الأذواق»[٢١] وذلك حين تقول لايرينا (هذا الحزام لا يليق عليك أبداً هذه قلة ذوق) وبذلك فهى تقوى قبضتها فى وجه الشقيقات ثم تتجه نحو تنسيق الحديقة ! وذلك فى إطار مشروعها الاستعمارى، الذى بدأ بغزوها البيت فى الفصل الثانى، بعد قبولها الزواج من أندرية وحتى ذلك يعبر عنه من خلال الزى فحين يبتدئ الفصل الثانى نرى ناتاشا تتجول فى المكان وهى فى (روب منزلى) هذا الزى الخاص، يعبر عن العلاقة الجديدة بالمكان والتى تحققت بفعل الزواج.

أما فى (بستان الكرز) فيسيطر دال التقليد حيث يقلد الخدم أصحاب الضيعة الأثرياء، وذلك يكون بخاصة من خلال اتباع عاداتهم

فى الملبس بما يعبر بتهكم عن «تحطيم نظام قديم وتمييع الفروق الاجتماعية»[٢٢] فإن دونياشا فى الفصل الأول يشار إليها من خلال لوباخين على اعتبار أنها (تلبس ثيابًا كثياب السيدة) وكذلك بالنسبة لتسريحة شعرها.

وعلى نحو آخر تظهر شارلوتا فى فستانها الأبيض ومنظارها المعلق فى حزامها كأحد السيدات الارستقراطيات وفى المقابل نجد (فيرس) الخادم المخلص لوضعيته الاجتماعية كقن، فى كسوة خدم (عتيقة) الطراز بما يكشف عن الثنائية (دونياشا - شارلوتا - ياشا) وما بين فيرس، أى ما بين الطبقة الصاعدة والطبقة الساكنة.

أما (لوباخين) الذى اتخذ موضعه فى الطبقة الصاعدة منذ فترة فإنه يشير إلى زيه بنغمة فاخرة.

«لوباخين : حقًا كان أبى فلاحًا، أما أنا فأرتدى صديريًا أبيض، وحذاء أصفر من خفير إلى أمير[٢٣].

أى أن الزى يرشح للفعل الدرامى فى الفصول التالية وهو الذى يرشح لظهور فيرس فى المشهد - بعد رحيل الجميع - يرتدى ملابسه المعتادة: السترة والصديرية البيضاء وفى قدمية شبشب وهو مريض.

بل أن الزى هو الذى يرسم علاقة فيرس بالطبقة التى أخذت طريقها للانهيار فملاحقته الدائمة لجاييف بسبب نسيان الأخير المستمر للمعطف يحدد العلاقة بين فيرس كقن قديم، وبين جاييف كسيد قديم وهى العلاقة التى تستمر حتى اللحظة الحرجة فى حياة فيرس حين يرحل الجميع متناسين إياه.

«فيرس: لابد أن ليونيدا اندرييتش نسى أن يرتدى معطف الخريف»[٢٤].

بينما ترشح الملابس الباريسية التى ترتديها لوبوفا إلى عودتها الأخيرة إلى باريس لتنتهى فى أحضان عشيقها المريض.

وعلى نحو تهكمى تعتبر ملابس تروفيموف البالية، علامة على إغراقه فى الخيال الجامح، باعتباره طالبًا ابديًا من جهه وباعتباره حالمًا بروسيا جديدة روسيا بلا طبقات ولذلك فملابسه تشير إلى عجزه عن تحقيق أى ما يرجوه فهو غير قادر على إدارة شئونه الخاصة والاعتناء بمظهره.

وبذلك تكون مسرحية بستان الكرز التى عدها لوكاس «أكثر مسرحيات تشيخوف تشيخوفية»[٢٥] أكثر مسرحياته من حيث الاعتناء بالزى كعلامة بصرية وعلى كل فقد تجاوز الزى والمكياج طبيعته الايقونية، (ملابس الجند فى الشقيقات كمثال) ليظهر فى صورته الرمزية، مثلما هو الحال فى قبعة ماشا على سبيل المثال.

كما ساعد الزى على الترشيح للفعل الدرامى، كما فى التناقض الحاد بين النماذج الطبقية فى بستان الكرز، فيرس من جهة ولوباخين من جهة، ودونياشا وشارلوتا وياشا من جهة أخيرة.

كما دل الزى فى بعض الحالات على الحالة النفسية التى تسيطر على الشخصية (ملابس الخال فانيا على سبيل المثال).

كما دل الزى على تحول الشخصية فى الفعل الدرامى، مثلما هو الحال فى روب ناتاشا المنزلى فى مسرحية (الشقيقات الثلاث).

كما اتخذ فى بعض الأحيان السمة التهكمية، كما فى ملابس الطالب الأبدى تروفيموف فى سترته الطلابية البالية.

## رابعًا : الأداة

يرى برجسون أن الأداة تعتبر مكملاً للنشاط الإنسانى، إلا أن الأداة ليست هذا فقط، فالأداة ليست شيئًا ما فحسب «أنها شئ أعيد صياغته، وتمت أنسنته بفضل استخدام الناس له، وإن لم يكونوا قد خلقوه بأنفسهم»[١].

أى أن الفعل هو ما يحدد طبيعة الأداة. وهى تكتسب أهمية من كونها قابلة للاستبدال الوظيفى تبعًا للفعل، وهى تشير بالأساس «مجازيًا إلى مدلولها بما أنها أداة واقعية فهى تحيل إلى واقع ما»[٢] إلا أنها فى بعض الأحيان تتجاوز تلك الأيقونية، فتحمَّل بطاقة رمزية، فالتاج «يمكن أن يدل على فكرة الملكية، كما يحدث بشكل مؤثر جداً فى مسرحية شكسبير ريتشارد الثانى، ويمكن أن يرمز إلى سقوط البطل أو دماره»[٣] حيث تبدو الأداة فى بعض الأحيان «مجازاً عن نوع من الواقع النفسى أو الاجتماعى أو الثقافى أو استعارة له»[٤] فهى تشير إلى «السمات المميزة للشخصية الدرامية»[٥] كما يمكن أن تصبح «مجازاً عن شخصية درامية»[٦] كما يمكن أن تكون محددة للفعل «بتحديدها المكان والزمان»[٧] وعلى كل فإنه حين تظهر أداة ما، فإنها تثير فينا توقع ما، فتشيخوف يعتقد أنه ريثما يشاهد مسدس على المسرح، فإنه يتوقع طلقة رصاص، وحتى لو استخدم وقتها لغرض آخر، فسوف يدرك على أنه «كناية مشهدية»[٨].

بل أن الأداة أصبح لها القوة التى للممثل نفسه، ففى منديل ديدمونه «تتجلى فاعلية التوظيف الدرامى»[٩] للأداة فى أبلغ صورة.

كما فى النورس أيضًا التى كتبها تشيخوف تحت وقع اعجابه بمسرحية ابسن (البطة البرية).

وعليه تكون كلمة ممثل «لا تعنى فقط الممثل الحى، بل تصف أيضًا أى عنصر يشارك فى أداء الحدث وإن لم يكن بشراً وإن كان جماداً »[١٠].

ولا ينطبق ذلك فقط على المسرح اللاواقعى حيث حلت الأشياء محل الإنسان، بخلاف المسرح الواقعى الذى أعتقد أن الأشياء فيه هى مجرد مواضيع للذات، فحتى «هذه الفكرة لا تنطبق على المسرح الواقعى»[١١].

فالنورس فى المسرحية التى عرفت باسمه، ليس فحسب موضوعًا للذات، فهو يحمل طاقة انفعالية عالية بل أنه يتخذ ذريعة لرسم عدة شخصيات حوله فهو «بوصفه رمزاً مرئيًا، وكجزء من أدوات المسرح اللازمة، يؤدى إلى تأكيد الحدث والجو معًا أنه حيلة مستخدمة لممارسة الضغط الانفعالى ولإثارة المغزى الخاص بالحوادث التمثيلية »[١٢] فهو رمز لتريبليف على نحو ساخر، رمزاً «لشباب يظن نفسه قويًا ويدعو إلى مقاومة سلطان الاعتياد »[١٣] كما أنه «الأم تدوس فوق ابنها »[١٤].

كما أنه يتخذ كرمز لنينا - ذات الرداء الأبيض - فإن تريجورين يسجل فى مفكرته.

تريجورين : على شاطئ بحيرة تعيش منذ الصبا فتاة شابة، مثلك، تحب البحيرة كالنورس، وهى سعيدة، حرة كالنورس ولكن جاء شخص صدفة فرآها، ومن الفراغ قضى عليها كما قضى على هذا النورس»[١٥].

ثم إن نينا توقع خطاباتها فيما بعد بالنورس ثم إنها حين يهجرها تريجورين، تكون قد تم نسيانها، كما تم نسيان تريجورين للطائر، فهو حين ينظر إليه فى آخر المسرحية، فإنه لا يذكره فتدوى طلقة معلنة نهاية حياة تريبليف وعلى نحو مجازى نهاية حياة نينا أيضًا.

«نينا : أنا نورس كلا ليس هذا أتذكر عندما قتلت نورسًا؟
بالصدفة جاء شخص، فنظر ومن الفراغ قضى عليها
موضوع لقصة قصيرة»[١٦].

وهو أى النورس - ليس رمزاً لكل ذلك فحسب ولكنه يصبح المعنى الكامل للمسرحية، فهو يصبح شئ «متعلق بالفناء الشامل للحرية»[١٧] وللسعادة الإنسانية التى يصعب تحقيقها كما تتخذ الأداة السمة البارزة للشخصية. كسنارة الصيد لدى تريجورين، وكذلك مفكرته فهما يعبران عن طبيعة شخصيته، كشخص يغوى الصيد، الطيور والنساء على السواء، من أجل لذة عابرة وهو حين يصرع الطيور والنساء لا يشعر بأى اشفاق، وكل ما يبق من الطيور والنساء، هو مدونة على هامش مفكرته.

كذلك بالنسبة لتليجين فى (الخال فانيا) حيث يلتصق بجيتاره «التصاقًا يوحد بينهما»[١٨] بل أنه يصبح مجازاً للشخصية فى فترات غيابها وذلك من خلال الرمز، حيث يعبر تيليجين / الجيتار عن «السلام الدائم الخالى من الصراع، فهو وحده الذى استطاع التوفيق بينه وبين نفسه فخلا من المتناقضات»[١٩] يقول تيليجين للمربية.

«تيليجين : سواء كنت أمر بالعرية فى الحقل أم أتنزه فى
البستان الظليل أم أنظر إلى هذه المائدة، فإننى
أشعر بمتعة لا تفسير لها»[٢٠].

وهو يبدو كنغمة شاذة عن المجموع فهو بمثاليته الغبية لا يعى المتناقضات التى تعيشها يلينا، بوصفها زوجة محرومة من السعادة ومخلصة فى نفس الوقت :

«تيليجين : أن من يخن زوجته أو من تخن زوجها هو إنسان غير مخلص، بوسعه أن يخون وطنه»(٢١).

وكما يلتصق تيليجين بجيتاره، تلتصق ماريا بكتابها حيث كلاهما يشير إلى الآخر، والكتاب المفتوح دائمًا ليستقبل أعين ماريا، يشير إلى السذاجة التى تعبر عنها ماريا فهى حتى الآن تصدق الأستاذ ولذلك فعلاقتها بالكتب علاقة تفتقد الوعى، فهى تعيب على بافل اليكسيفتش كونه يدحض ما كان يدافع عنه منذ سبع سنوات، بل تسم ذلك بالفظاعة وهى لا تنى عن القراءة وممارسة الكلام.

«ماريا : ولكن أريد أن أتحدث»(٢٢).

كذلك فإن المربية (مارينا)، والتى تعتبر مكملة لشخصية تيلجين «ليس لديها استعداد أبداً لأن تترك إبرة التريكو»(٢٣) حتى لكى تربت على سونيا، بعد أن عرفت أن استروف لا يحبها وهى مثل تيلجين لا تعى تناقضات الموقف الذى تتعرض له الشخصيات فهى لا ترى فيه سوى صياح أوز.

«مارينا : لا بأس يا بنيتى... سيتصايح الوز ثم يهدأ»(٢٤).

إلا أنها تصبح أكثر وعيًا من تيلجين لأنها تعرف مصدر الشرور فإن خوف مارينا على الكتاكيت من الغربان يوحى بشئ أكثر من مجرد

معناه الواقعى»[٢٥] فبعد انفجارة فانيا الأولى فى الفصل الأول والذى يعبر عنه بقوله (فى طقس كهذا يحلو الانتحار شنقًا) فى نفس اللحظة تحاول المربية إعادة الكتاكيت للعش بعيداً عن أعين الحدأة بما يكشف عن عناية تشيخوف بتوظيف الأداة دراميًا ومسرحيًا.

أما فانيا فيرتبط بعدة أدوات، مثل المسدس الذى يطلق منه طلقتين على الأستاذ فلا يصيبه بأى منهما فيدل فقدان المسدس لوظيفته على التوازى مع شخصية فانيا التى فقدت جدوى حياتها فالطلقة غير الصائبة هي رمز لفانيا العاجز.

وعلى نحو أخر نجد علبه المورفين التى يسرقها من خزانة استروف لكى ينتحر، تعادل مسدس فانيا، فالعدول عن الانتحار يوازى الفشل فى قتل الأستاذ بما يدل على أن انفجارات فانيا ما هى إلا «مجرد فورة هستيرية لرجل قانط، ضعيف جداً وعاجز جداً وعاجز فى حقيقة الأمر. أن تطور الفعل بعد ذلك يؤكد هذه الفكرة»[٢٦].

كما يرتبط فانيا مثل استروف بزجاجات الخمر، نتيجة لعجزهما عن مواجهة تناقضات عالمهما وتناقضاتهما الداخلية أيضًا، وهو مثله مثل استروف «لا يكتفى بالشراب فهو إذ يشرب يتفوه بالسفالات»[٢٧].

إن ارتباط فانيا بالأدوات المسدس - علبه المورفين - زجاجات الخمر، هى التى تكشف عن عجزه أكثر من الكلمات التى يلقيها.

أما استروف فيرتبط برسوماته، التى تجعل منه شخصية تخلق أحلامها على الورق، أكثر مما ينبغى.

أما خريطة فانيا والتى تظهر فى الفصل الرابع، وتتخذ ذريعة لتعليق استروف فهى تخلق المشهد كله، وتعلق على المعنى النهائى للمسرحية، يقول استروف :

«استروف : (يقترب من خريطة أفريقيا ويتأملها) لابد أن الحر الآن شديد فى أفريقيا هذه شئ فظيع»[٢٨].

فبضربة تشيخوفية، يعلق تشيخوف على شخصية فانيا المتناقضة من خلال الخريطة، فالحجرة مليئة بأنواع غريبة من الأثاث والأشياء التى لا لزوم لها ، ومنها خارطة أفريقيا ومن جهة ثانية يعبر تشيخوف بتعليق استروف، عن الجو الخانق الذى تنتهى إليه شخصيات المسرحية ولأن الخريطة وتعليق استروف لا لزوم لهما على الإطلاق، فإن ذلك يجعل من المشهد «مشهد مأساوى وكوميدى فى آن واحد ملئ بالمشاعر وبالإيقاعات المتعاكسة»[٢٩].

أما باقة فانيا والتى يحضرها ليلينا فتعتبر إحلال مجازى لكلمة غائبة فهى أكثر من كونها تعبير أيقونى عن الزهور فى الحديقة إنها مجاز عن كلمة الحب التى يريد فانيا أن يلقيها على مسامع يلينا. وهو حين يلقيها على الكرسى فى لحظة انفعال بعد رؤيته لها بين أحضان أستروف يرشح ذلك للانفجار الأكبر لفانيا حين يطلق النار على الأستاذ فهو لا يعرف كيف يحمل صليبه ويؤمن مثل نينا فى (النورس) لقد كان الأمل الوحيد لفانيا فى استمالة مشاعر يلينا، متخذاً فى باقة الورد علامة عليها، أما سقوط هذه العلامة / الباقة، فإنه علامة على انهيار الأمل الأخير واليأس التام الذى وقع فيه فانيا ضحية له.

وفى إطار الشخصية الغائبة فى مسرحيات تشيخوف (أم سونيا فى الخال فانيا أو/ والدى نينا فى النورس على سبيل المثال نجد أن بروتوبوبوف الشخصية الغائبة فى - الشقيقات الثلاث - يفرض وجوده من خلال الأداة (الكعكة)، فرغم أنه «هو الذى سيعمل على طرد الشقيقات الثلاث من المنزل واحتلاله هو وناتاشا له إلا أنه يفرض وجوده من خلال كعكة عيد الميلاد غير المرغوبة»[٣٠].

كذلك تتخذ الأداة وسيلة للكشف عن الشخصية فالجرائد التى يقرأها تشيبوتيكين علامة على خوائه الروحى أما الساعة الخزفية تلك الساعة «التى آلت إليه من أم إيرينا التى كان يحبها يعنى انفصاله التام عن الحياة الإنسانية»[٣١] بما يرشح لحالة الـ (سيان) التى تلازمه حتى نهاية المسرحية.

كما يعبر (كتاب) كوليجين عن سخافته، بما يرشح لعلاقة زوجته بالضابط فرشنين. أما (كمان) أندرية فإنه يلازمه ملازمة فشله، بل إنه يغرق فيه إحساسه الطاغ بالفشل والتدهور ولم يعد أمامه سوى «تبرير وضعه القائم والزهو بالانتصارات الصغيرة التافهة التى حققها»[٣٢] أما المفتاح الذى يفقده فى الفصل الثالث فإنه علامة على فقدانه امتلاكه للبيت وهو يوحى بشكل غير مباشر إلى امتلاك زوجته نتاشا للمفتاح / البيت.

ونتاشا تلك، هى التى تحمل الشمعة فى الفصل الثانى، بما يرشح بشكل مجازى لكونها المتسبب الحقيقى فى الحريق الذى ينشب فى الفصل الثالث فإن نتاشا «تربط بين الحادثتين ربطًا رمزيًا، وإذ تمشى

ناتاشا فى غرفتها وهى تحمل شمعة، توحى ماشا بهذا الربط بقولها إنها تمشى كأنها هى التى أشعلت النار فى المدينة»[٣٣].

فالحريق يعادل حالة الانهيار التى تصيب الشقيقات وأخوهن والذى تتسبب فيه ناتاشا ولذلك فالشمعة تصبح أداة الحريق وأداة الانهيار فى نفس الوقت.

أما زجاجة عطر سوليونى، فإنها ترشح لقتله توزنباخ فى الفصل الأخير يقول فى الفصل الأول.

«سوليونى : بعد حوالى خمس وعشرين سنة لن تكون على
قيد الحياة، والحمد لله فبعد سنتين أو ثلاث
ستموت بالسكتة أو أفقد أعصابى فأضع
رصاصة فى جبينك يا ملاكى.

«يخرج من جيبه قارورة عطر ويعطر صدره ويديه»[٣٤]
وهو فى الفصل الأخير يقول :

«سوليونى : عبثًا يقلق العجوز لن اسمح لنفسى إلا بالقليل
فقط سأرديه كدجاجة برية (يخرج قارورة عطر
ويسكب منها على يديه) سكبت اليوم قارورة
ومع ذلك مازالت رائحتها تفوح من يدى تفوح
رائحة جثة»[٣٥].

بما يرشح من جهة لسقوط توزنباخ وبما يشابه من جهة أخرى محاولات ليدى مكبث غسل يديها.

أما فى (بستان الكرز) فيخص تشيخوف كل شخصية بعدة أدوات ذات دلالة سواء على طبيعة الشخصية، أو على علاقة الشخصية بغيرها أو على الترشيح للفعل الدرامى... إلخ.

فإن شارلوتا - بوصفها خادمة تقلد أسيادها - تظهر أول ما تظهر بكلب صغير بمقود - كما أنها فى الفصل الثانى تحمل بندقية صيد متخذه مظهر السادة فبندقية الصيد «تلقى الضوء على شخصيتها بشكل مدهش»(٣٦).

فهى فى تقليدها لسلوك السادة تبحث عن هوية لذاتها، فهى فى حالة الضياع المسيطرة عليها، فهى فى وضع غريب، هى أكثر من دونياشا وهى أقل من فاريا الإبنة المتبناه. هذا الوضع المزدوج يتماثل مع سيدتها لوبوفا فهى صاحبة البستان ولكنها سوف لا تكونها بعد قليل أى أن شارلوتا تعكس أكثر من أى شخصية تمثل «بعض ما فى شخصية رانيفسكايا من تناقض»(٣٧).

أما دونياشا التى تشترك مع شارلوتا فى تصنع السلوك الأرستقراطى فهى تلتصق (بعلبة بودرتها) و (مروحتها) بما يناسب الرقة فيها بشكل ساخر، والتى تصيبها بما يشبه الإغماء.

«دونياشا : (تتوقف لتضع البودرة) السيدة تأمرنى أن
أرقص، فالمراقصون كثيرون والسيدات قليلات
بينما رأسى يدور من الرقص وقلبى يدق
يا فيرس نيكولايفتش الآن قال لى موظف البريد
كلامًا بهر أنفاسى»(٣٨).

أما بيخودوف، فهو يلتصق على نحو ما يقيثارته «التى يترنم عليها بأغانى الحب»[٣٩] وما أغنيته التى تشبه (سيان) تشيبوتيكين، إلا تعليق على شخصيته.

«بيخودوف : أنا لا أبالى بالحياة وصخبها لا فرق بين عداوة وهيام»[٤٠].

بما يرشح لكونه سوف يستبدل خدمة لوبوفا بخدمة لوباخين فيما بعد. أما مسدسه فما هو إلا «لإثارة الضحك»[٤١] كتعليق ساخر على شخصيته بوصفه (العشرون مصيبة).

«بيخودوف : أنا شخص مثقف اقرأ شتى الكتب الرائعة
لكنى لا أستطيع أبداً أن احدد الاتجاه
وما الذى أريده فى الواقع وهل أعيش أم
أنتحر فى الواقع ومع ذلك أحمل معى
مسدسًا... ها هو»[٤٢].

أما ياشا - الأخير فى سلسلة الخدم المتصنعين - فإن السيجار البارسى يبين بوضوح «أن تطلعات ياشا لا تناسب مكانته»[٤٣] وهو الأمر الذى يفسر كونه الوحيد الذى يحتسى فى الفصل الرابع، ذلك الخمر الذى أحضره لوباخين فى حفل وداع سكان البستان الراحلين فإن الشمبانيا «تنغزهم جميعًا، عدا ياشا»[٤٤] الذى لا يعنيه الأمر برمته.

وإذا تركنا الخدم، نجد أن تشيخوف قد اكتشف «أن قطعة الحلوى المدسوسة فى فم جاييف يمكن أن تساهم فى إلقاء الضوء على شخصيته

بلحظة واحدة، وبنفس السرعة، تكذب كل ما يقوله»[٤٥] فهى تكشف عن الجانب الطفولى المشكل لشخصية جاييف ومن ثم أخته لوبوفا بما يبرر فقدانها للبستان فإن قطعة الحلوى على نحو ما علامة على نمط الفعل «إلا وهو أن الشخوص تحتفظ بسلوك طفولى حيال مصالحهم»[٤٦].

أما لوبوفا فتتحدد شخصيتها ومصيرها أيضًا من خلال علاقتها (بالبرقيات الباريسية)، ففى الفصل الثانى تبدو - رانفسكايا نادمة على حياتها الآثمة، تذرف الدموع، وتمزق البرقيات مظهره كل بوادر الفضيلة، ومع ذلك فإنها فى الفصل الثانى تكشف عن احتفاظها ببعض البرقيات الجديدة، وما كلامها عن الندم بكلام جاد، فأين - رانفسكايا الحقيقية ؟

فرغم أنها فى الفصل الأول، حين تمزق البرقيات - تقول (باريس - انتهت) فإنها فى الفصل الأخير تقول بحرج :

«لوبوفا : هذه برقية من باريس كل يوم تصلنى برقيات أمس، واليوم هذا الرجل المتوحش مرض ثانية، ساءت حالته ثانية... يرجو أن أسامحه، يتوسل أن أذهب إليه وفى الحقيقة كان ينبغى على أن أسافر إلى باريس لكى أكون بجواره»[٤٧].

هذا التناقض بين تمزيق البرقيات والاحتفاظ بها يكشف عن تناقضات لوبوفا من جهة (كما فى تبذيرها المال) ومن جهة ثانية يرشح لسفرها باريس فى نهاية المسرحية، ومن خلال (كتاب) لوباخين الذى يظهر به فى بداية المسرحية يطرح تشيخوف السؤال عن انهيار الجمال والثقافة، فإن لوباخين يقول عن نفسه بعد أن يقلب صفحات الكتاب (قرأت هذا الكتاب فلم أفهم شيئًا).

أما (ساعته) فهى علامة للزمن وهو يستعملها مرتين المرة الأولى حين يشير إلى قرب ميعاد البيع والمرة الثانية حين يشير إلى قرب موعد القطار الذى سوف يرحلون فيه وفى كلتا المرتين يشير لوباخين إلى قناعته بأن (الزمن يمضى) تلك القناعة التى لم ينجح أى من مالكى البستان فى الوعى بها.

وفى تناقض مدهش، ينكشف التحول فى الفعل بالنسبة للوبوفا ولوباخين بانتقال البستان من حيازتها إليه،وذلك عن طريق التناقض بين (حافظة نقود) لوبوفا فى الفصل الثانى وحافظة نقود لوباخين فى الفصل الأخير فالأولى تسقط من لوبوفا متناثرة منها القطع المالية، بينما حافظة نقود لوباخين الممتلئة، تعرض على تروفيموف بنية حسنة، بما يقابل بين شخصيتا لوبوفا - لوباخين كما يتأكد فعل التحول مرة أخرى عن طريق انتقال سلسلة المفاتيح من حيازة فاريا إلى حيازة لوباخين فى الفصل الثالث كعلامة على انتقال البستان من مالكيه السابقين إلى المالك الجديد فالمفاتيح / الضيعة أصبحت ملكًا للوباخين. هنا تصبح المفاتيح إشارة إلى الضيعة ككل.

وأخيراً فقد تناوبت العلامات / الأداة من حيث طبيعتها (أيقونة، مؤشر، رمز) ومن حيث الوظيفة كذلك (علامة على الشخصية، علامة على الفعل... إلخ).

وسيطر المجاز على الأدوات المستخدمة فى مسرحيات تشيخوف فحتى أكواب الشاى والسماور،لم يصبحا فقط أيقونة لأدوات البرجوازية الروسية بل أصبحا مجازاً عن رتابة الحياة اليومية فكان «الأثر الواقعى للأدوات هو فى الواقع عمل بلاغى»[٤٨].

وبذلك تنوع استخدام الأداة فى مسرح تشيخوف، ما بين الإشارة إلى طبيعة الشخصية (سنارة / تريجورين) أو الإشارة إلى العلاقة بين الشخصيات (النورس المقتول) أو بالإشارة إلى الفعل القادم (شمعة / نتاشا) أو للسخرية الكوميدية (مسدس /بيخودوف) كما استخدمت بعض الأدوات كعلامة زمنية مثل الشموع التى تشير إلى أن الوقت مساء. مثل شموع دونياشا فى الفصل الأول من بستان الكرز.

إن الأدوات مثلها مثل الإضاءة والملابس... إلخ تساعد على خلق حالة تمسرح وهى بخاصة - لارتباطها بالفعل الإنسانى - تقوم بذلك.

ولذلك فإن تشيخوف، من خلال وعيه باستخدام الأداة، يقوم بتوظيفها دراميًا ومسرحيًا على السواء. مثال ذلك (زوج الأحذية) الخاص بتروفيموف، فإن فاريا تلقيه بشكل غير متوقع ، وبشكل عنيف. رغم إنها لا تملك مبرر هذا الغضب على تروفيموف. ولكن غضبها الحقيقى يجد مبرره من إهانة لوباخين غير المقصودة، حين يعزف عن مفاتحتها فى الزواج فى أخر فرصة ممكن أن يتم فيها ذلك...

دراميًا يعبر فقدان تروفيموف لحذائه عن فشله فى الاعتناء بنفسه والذى يظهر بشكل واضح على مظهره. ومسرحيًا يستغل إلقاء فاريا الأحذية على تروفيموف إلى خلق مثير كوميدى يخفف من الانفعال الذى قد ينشأ نتيجة التعاطف مع فاريا التى جرح لوباخين كرامتها منذ لحظات...

لقد نجحت الأداة - دراميًا ومسرحيًا - فى رسم «جو الفشل فى تحقيق الذات الذى يمثل جوهر الحدث فى مسرح تشيخوف».

# الفصل الثالث

( أ ) الموسيقى.

(ب) المؤثرات.

(ج) الصمت.

## أولاً : الموسيقى

للموسيقى وظائف سيميولوجية عديدة، كتوكيد الفعل، أو الإحساس. وبواسطة الإيقاع واللحن تستطيع بعض أنواع الموسيقى أن تخلق مزاجًا معينًا، وقد توحى الموسيقى بالفضاء أو الزمن أو الجو العام، أو تصاحب شخصية ما، وبالتالى «تصبح دلالة لها»[١].

وتعتبر الموسيقى ممثل مثلها مثل الأداة والملابس وغيرهما، فهى على نحو أيقونى يمكن أن تكون صورة لموسيقى العصر، كما يمكنها أن تكون صورة لشعور الشخصية، على نحو رمزى، وهى «باختصار علامة»[٢]، ولذا فهى فى الغالب تمثل حالة من حالات الانحراف «عن مسار الحديث العادى»[٣] لأنها تولد «شحنة انفعالية عالية»[٤]. وعلى كل فإن الإمكانات السيميولوجية للموسيقى - كلغة مسرحية - «تقررها لغة الدراما»[٥].

ولا يخلو نص تشيخوفى من الإشارة للموسيقى، سواء فى حالتها البحتة، أو بمصاحبة الغناء، أو بالغناء فقط دون مصاحبة الآلات الموسيقية.

سورين فى طائر البحر يغنى : وصل إلى فرنسا جنديان فارسان، ثم يخرج. لقد كان توا يبث شكواه إلى تريبليف، ولكن هذا الأخير المجذب نحو وقع أقدام نينا، فلم يكمل سورين خطابه، وتذكاراته، وهو الآن

يبحث عن ذريعة لخروجه، واخلاء المكان للعاشقين، ولكن لا يفوته أن يلخص خطابه فى أغنية. لقد كان يحكى لتريبليف أنه :

«سورين : فى وقت ما كنت أرغب بشغف فى شيئين. أن أتزوج وأن أصبح أديبًا ولكنى لم أوفق لا إلى هذا ولا إلى هذا»[٦].

ويبدو أن سورين هو أحد الجنديان فى أغنيته، فهو باعتباره مستشاراً، قد فشل فى تحقيق حلميه : الزواج - وأن يصبح أديبًا.

والأغنية هنا لها وظيفتان، الأولى تلخيص تذكار سورين من جهة، ومن جهة ثانية الانسحاب من الموقف دون أن يبدى تعمده، أى بشكل مبرر.

أما دورن العاشق القديم، فيخصه تشيخوف بأربع أغنيات، الأولى فى لقائه ببولينا، وهو يرد عليها وعلى بثها مشاعرها الصريحة، بالغناء. ويتداخل الحوار مع الغناء بشكل سلس، كل منهما يُستكمل بالآخر، إلا أنه يخلق تضاداً بين النثر والشعر، أى بين الحوار المنغَّم والحوار العادى، أى بين الكلمات الانفعالية المشحونة بالمشاعر التى تلقيها بولينا، وبين الكلمات المنغمة المسترخية التى يلقيها دورن. فهو بوصفه - دون جوانا متقاعداً - يحاول الإفلات من قبضة العجوز بولينا، وإن كان لا يخفى مع ذلك - بغنائه - إحساسًا بالرضى.

وهو بأغنيته الثانية - فى الفصل الثانى - يلقى تعليقًا ساخراً على اركادينا. تلك التى سألته توا عمن تبدو أصبى من الأخرى. هى أم ماشا. ثم أخذت فى التغزل فى نفسها. ورغم تدخل ماشا فى الحوار، إلا أن كلمات أركادينا التالية تواصل ما قد بدأت فيه، فيبدو أنها لم تسمع ما قالته ماشا. وما بين توقف أركادينا وبين استكمالها الحديث، يعلق دورن بأغنيته (خبريها يا زهيراتى). معلقًا على رغبة أركادينا فى الزهو بكونها :

«أركادينا : انظروا ، مثل الكتكوتة مستعدة أن ألعب كما فتاة فى الخامسة عشر»[7].

وهو يكرر نفس الأغنية فى مشهد مشابه، بين أركادينا وسورين، فكلاهما يتحدث عن المدينة، إلا أن كل منهما يولى الحديث وجهة مختلفة، كما أنهما لا يسمعان بعضهما البعض.

«أركادينا : الجلوس فى الفندق وقراءة الدور أفضل بكثير

نينا : (بإعجاب) جميل أنى أفهمك

سورين : بالطبع فى المدينة أفضل... تجلس فى غرفة مكتبك. والحاجب لا يسمح لأحد بالدخول...»[8].

أما أغنيته الأخيرة «فى سماء الليل يسبح الهلال» فهى إشارة إلى النهاية التى انتهى إليها تريبليف فى الفصل الرابع، كهلال يسبح - وحيداً - فى ظلام الليل.

وتعتبر أغنيات دورن فى مجملها دالا على كونه نغمة فالته عن المجتمع الذى ينتمى إليه، وهو ما يفسر كونه الوحيد الذى رأى شيئًا فى مسرحية تريبليف، ومن جهة ثانية تعتبر تلك الأغنيات دالة على حالة اللاجدوى التى أصبح يشعر بها. فهى بتناقضها مع الكلام العادى، تعبر عن انفصال دورن عن المجتمع الذى يعيش فيه.

أما الغناء الذى تسمعه أركادينا فى الفصل الأول هابطًا من الشاطئ الآخر، فهو دال على مزاج الشخصية، لقد أحرجت ابنها منذ لحظات، وهو قد خرج غاضبًا، وهى لا تقتنع بعتاب دورن لها. فهى توجه الحوار نحو ماضيها، حين كانت الموسيقى والغناء يُسمعان هنا على البحيرة كل ليلة وبلا انقطاع. فإن التفات أركادينا هنا للغناء القادم من الشاطئ الآخر، يعبر عن أنانية الشخصية / أركادينا.

أما فالس تريبليف الحزين فى الفصل الأخير، فإنه يؤدى غرضين، الأول التعبير عن حال الشخصية، ثانيا إلقاء الضوء على مأساة كل من تريبليف وماشا، باعتبار أن مأساتهما تتولد عن الحب من طرف واحد. فالفالس Wals ، موسيقى لرقصة شعبية انتشرت فى القرن التاسع عشر. وهى رقصة ثنائية. يشترك فيها رجل وامرأة. ولذا فإن عزف تريبليف لفالس حزين، ورقص ماشا المنفرد المصاحب لعزف تريبليف، يكون علامة أولاً على حب ماشا المستحيل، وثانيًا علامة على عزلة كل منهما، ماشا وتريبليف.

كذلك فإن رقصة ماشا على عزف الأخير تكذب ما تقوله، من كونها سوف تنسى تريبليف بمجرد ابتعاده عن عينها.

وفى الخال فانيا يعزف تيليجين البولكا دائمًا، بما يعتبر دالاً على شخصيته باعتباره الشخصية الوحيدة التى استطاعت إيجاد صيغة توافقية مع العالم... كما أنه يهدئ من توتر الموقف حينا، بعد فورة فانيا الأولى فى الفصل الأول. كما أنه يعلق على الفعل كما فى نهاية الفصل الأول.

«فانيا : لا تصدينى عنك. وهذا وحده سيكون أعظم سعادة لى.

يلينا : يا للعذاب.

(يدخلان البيت. تيليجين يضرب على الأوتار ويعزف البولكا. ماريا تدوِّن شيئًا على هامش الكتاب»(٩).

فإن تشيخوف هنا يعلق على حالة الملل المسيطرة، من خلال العلامة المرئية (ماريا تدوِّن شيئًا على هامش الكتاب)، ومن خلال العلامة الصوتية (عزف تيليجين).

كما أنه يصاحب توتر الشخصية / أستروف فى الفصل الثانى، حين يدخل ثملاً :

«أستروف : اعزف

تيليجين : الجميع نيام

استروف : اعزف

تيليجين : (يداعب الأوتار بخفة) »[١٠]

فهو هنا يعلق على انفعال استروف المصاحب لشربه الخمر.

استـــروف : فى هذه اللحظات يصـبح لدى نـظامى
الفلسفى الخاص، وتبدون جميعًا يا أخوتى
مجرد هوام، ميكروبات، يا وفل أعزف

تيليجين : يا صديقى، يسعدنى أن اعزف لك من صميم قلبى،
ولكن أهل البيت نيام

استروف : اعزف

تيليجين : (يداعب الأوتار بخفة) »[١١]

إن عزف تيليجين هنا المذعن لرغبة استروف الأنانية، تعد معادلاً لكونه - فى لحظات ثمالته - يرى الجميع هوام، ولذا يطلب من تيليجين العزف دون مراعاة أن أهل البيت نيام.

وكما يستخدم تشيخوف ما يشبه الكورس فى الشقيقات الثلاث فى صورة الرجال فى الفضاء الخلفى للمسرح، فإنه يستخدم الموسيقى لتأكيد خطاب هذا الكورس، مثلما هى الحال فى تصفير ماشا فى بداية المسرحية، حيث تقوم بتصفير لحن بصوت منخفض دون أى التفاته لحديث أولجا، فتصفيرها هنا «يستخدم لتأكيد التعليق غير المباشر على أقوال أولجا الذى يبديه الرجال الذين يضحكون فى أعلى المسرح، وهذا يبعث فى نفس أولجا المسكينة إحساسًا أقل بهجة»[١٢] ولذلك فإنها

تصرخ في ماشا أن تكف عن الصفير. بما يرشح لرغبة الأخيرة في الانصراف لعدم التوافق المزاجي.

أما مزاج شخصية أندريه فيعبر عنه دائمًا بعزفه الكمان، والكمان كآله منفردة يعزفها أندريه في الفصل الأول دون أن نراه، يكتسب دلالة رمزية، حيث يحل محل الشخصية في فترات غيابها. فالشخصية / أندريه هنا يستحضر في المشهد من خلال موسيقاه.

أما عزف الأكورديون الذي يسمع في الفصل الثاني من الخارج، في الوقت الذي تحبط فيه حفلة الشقيقات، فإن هذا العزف علامة على كون البهجة المصاحبة له لم تعد (هنا)، بل صارت (هناك)، و (هناك) فقط.

ويتأكد ذلك من خلال ثنائية حضور / غياب الموسيقى، فحين يحاول الجميع خلق حال بهجة في الفصل الثاني، من خلال العلامة (الموسيقى التي يعزفها توزنباخ). فإن نتاشا تتدخل لوقف هذا العزف/ البهجة. فيخرجون جميعًا حيث الموسيقى / المبهجة (هناك).

«توزنباخ : (يجلس إلى البيانو ويعزف لحن فالس)

ماشا : (ترقص الفالس وحدها) البارون سكران، البارون سكران (تدخل نتاشا)

نتاشا : (ليتشيبوتيكين) إيفان رومانيتش (تتحدث معه في أمر ما ثم تخرج بهدوء) (تشيبوتيكين يلمس كتف توزنباخ ويهمس له بشئ ما)

إيرينا : ماذا هناك ؟

تشيبوتيكين : آن لنـا أن ننصرف نترككم بخير»[١٣].

وبذلك تقضى نتاشا على موسيقى توزنباخ، ورقصة ماشا، ورقصة توزنباخ وأندريه سريعة الإيقاع !

وعلى نحو تهكمى نسمع فى الخلفية صوت المربية تهدهد الطفل، ابن نتاشا، الذى سوف يتخذ ذريعة لإلغاء الحفل، ولنقل الخالة من حجرتها.

أما «أشد تصريحات الحب أصالة فى تاريخ المسرح بأكمله»[١٤] - فى رأى بروستاين - فنجده فى تتمة ماشا للحن الذى بدأه فرشينين، وهو يدل على تقاربهما الثقافى، فهما يكملان لحنا لتشويكوفسكى (١٨٤٠ - ١٨٩٣) وهو الذى أصاب «شهرة واسعة عن طريق تأييد الأرستقراطيين له»[١٥] بما يلقى بظلال أيديولوجية من خلال الموسيقى.

أما بروتوبوبوف - الشخصية الغائبة - والذى يفرض وجوده دومًا من خلال العلامات البصرية (التورتة كمثال)، فإنه يفرض وجوده مرة أخرى من خلال العلامة السمعية. ففى الفصل الأخير. حين يصبح الجميع فى الخارج، يسمع من الداخل عزف (صلاة العذراء) يعزفها بروتوبوبوف، بما يستحضره فى المشهد باعتباره مشاركًا لنتاشا فى غزوها البيت.

كما تستغل الموسيقى هنا فى هذه اللحظة، للتعليق الساخر على الموقف الدرامى، الذى تم فيه طرد أصحاب البيت إلى الخارج. ومن جهة أخرى تشكل الموسيقى (التى تعتبر رمزاً لبروتوبوبوف) عامل ضغط انفعالى على الشقيقات.

«ايرينا : فى مساء الغد لن أسمع صلاة العذراء هذه، ولن ألتقى مع بروتوبوبوف»[16].

أما المارش Marsh والذى يقوم على إيقاع موسيقى قوى، يصاحب الفرق العسكرية، والذى يعتبر فى الفصل الأخير علامة دالة على فرشينين والجنود الذين حركوا المياه الراكدة فى حياة الشقيقات، فإنه «يبعث فى الشقيقات الثلاث الرغبة فى الحياة. ولكن الموسيقى تتلاشى ببطئ، فهل يتلاشى الأمل هو الآخر»[17] هذا السؤال الذى تطرحه العلامة الموسيقية فى نهاية المسرحية، يتأكد عبر العلامة اللغوية (لو أننا ندرى).

وتستغل الموسيقى فى الفصل الثانى (الفرقة اليهودية) كتذكير «لما كان يلقاه اليهود من إضطهاد فى عهد القيصر»[18] وهى فى نفس الوقت تتخذ ذريعة للكشف عن طبيعة أركادينا حين تدعو هذه الفرقة فى الوقت الذى تمر فيه بضيق مادى.

وفى لحظة صمت طاغية يعزف بيخودوف على قيثارته لإضفاء المزاج العام على المسرحية، فى إطار «رجاء التحرر من المسئوليات والصراعات حول الضيعة»[19]. فموسيقى بيخودوف هنا «أشد إثارة وتشاؤما عند دخولها إلى وعينا مما كانت عليه من قبل»[20].

والموسيقى فى الفصل الثالث هى تعليق ساخر على تناقضات أركادينا، فبينما تنتظر مصير الضيعة، بينما تشارك فى حفل راقص. كما أن الموسيقى هنا تخفف من وطأة الإنفعال الميلودرامى الذى سوف ينشأ بعد قليل.

عندما تهدأ الموسيقى فى نفس الفصل فأنها ترشح للشخصية وللفعل القادمين، حيث يصل لوباخين بعد أن اشترى الضيعة. وهى حين تعلو مرة أخرى يكون ذلك بأمر من لوباخين، المالك الجديد للضيعة.

«لوباخين : فلتعزف الموسيقى بوضوح، فليكن كل شئ كما أريد»[٢١].

وأخيراً فقد قامت الموسيقى بتحقيق عدة أغراض منها :

١ - كدال على الشخصية.

٢ - كتعليق على الموقف الدرامى.

٣ - كمعارضة للفعل الدرامى.

٤ - للتهكم.

٥ - كبديل للكلام ومكمل له.

٦ - التضاد مع الحوار العادى (الشعر فى مقابل النثر).

٧ - الترشيح للشخصية.

٨ - الترشيح للفعل.

٩ - تحويل مجرى الفعل.

١٠- تصوير معاناة الشخصيات.

١١- الإشارة إلى الوضعية الاجتماعية.

١٢- التخفيف من حدة الموقف الدرامى المتوتر.

١٣- خلق المزاج العام.

وقد تم ذلك من خلال الاختيار الذكى لطبيعة الآلة الموسيقية، ولطبيعة المقطوعة المعزوفة، وتوظيف ذلك فى المشهد، بحيث لا تأتى الموسيقى بشكل منفصل عن بيئة المسرحية والأجواء الدرامية، حيث أن أفراد الفرقة الموسيقية التى تحقق الأغراض السابق ذكرها هم شخصيات المسرحية ذاتهم.

وقد تناوبت الموسيقى ما بين العزف المنفرد Solo ، والعزف الجماعى، والغناء، والتنغيم.

## ثانيًا : المؤثرات

قد تشير المؤثرات الصوتية إلى الوقت، (صياح الديكة، جرس الساعة، إلخ...) وقد تشير إلى المكان (صوت عربات، صوت عصافير... إلخ) وقد تشير إلى حالة الجو (سقوط أمطار، رعد، إلخ...)، وكل هذه الحالات هى حالات أيقونية.

وقد يكون للمؤثر الصوتى طبيعة إشارية أو رمزية، فيكون علامة على الجو العام، أو مزاج الشخصية، أو يكون بديلاً عن شخصية بشكل إستعارى... إلخ.

ويعتمد المؤثر فى المسرح - كما يقول هيلتون - على «مبدأ الإشارة بالجزء إلى الكل، أى الإيحاء بحدث أو موقف ما عن طريق توظيف أبرز ملامحه الصوتية»[1] وذلك كصوت الطلق النارى الذى نسمعه فى نهاية مسرحية طائر البحر.

وتشيخوف يعتمد فى مسرحياته على هذه الأصوات «لينسج منها إيقاعًا نغميًا لحركة الشخصيات، فدقات الحارس الليلى وشقشقة العصافير ونباح الكلاب وصهيل الخيول واصطخاب العواصف وخفيف المطر والأشجار وإيقاع الخطوات كلها تصوغ الإطار العام للمأساة التشيخوفية... مأساة الحياة اليومية فى اطرادها الرتيب، مأساة السوقية والفظاظة التى تسحق البساطة ولمسات الرقة والإنسانية»[2].

وذلك الإيقاع هو ما يعوض غياب الحبكة بالمفهوم التقليدى، فهناك إقرار عام بأن إنجاز تشيخوف الأكبر و «المتفرد يكمن فى المهارة التى

يخلق بهـا جواً ما أو مناخًا »[٣] ذلك المناخ الذى يحققه تشيخوف من خلال موسيقى الأشياء والمواقف وتهدجات النفس.

أصوات الكلاب مثلاً فى طائر البحر تكون ذريعة لشكاوى سورين. وهى تعبر عن مقدار الانزعاج الذى يشعر به فى الريف. على اعتبار أن الحياة فى الريف حياة مملة، فالشخصية هنا هى التى تمنح الأصوات معناها. كذلك فإن انزعاج وملل سورين يعبر عنه الصوت كذلك، فالشخير الذى يصدر عنه فى الفصل الثانى علامة على الاسترخاء الممل الذى بدأ يشعر به نتيجة مكوثه فى الريف.

وتشير الأصوات إلى الفعل فى بعض الأحيان، ففى الفصل الثالث نسمع أصوات الرحيل، من خلال ضجة دالة، حيث تكتسب معناها من خلال التناقض بين الضجة الناشئة عنها وبين السكون الذى سوف يفرض وجوده بعد قليل. وهى تفرد الأسئلة الخاصة بمصير تشابكات العلاقات بين الشخصيات. بشكل يوحى وكأن المسرحية على وشك الانتهاء. ولكن التناقض بين الضجة فى الخارج والحديث الهامس بين تريجورين ونينا فى الداخل يرشح لكون ثمة علاقة سوف تنشأ بينهما فى غيبة من الجميع.

كما يخلق خفيف الأشجار وعويل الريح ودقات الحارس المزاج العام للمسرحية فى الفصل الأخير، حيث التوتر فى الطبيعة فى الخارج يتوازى مع التوتر الذى سوف ينشأ بعد قليل لدى الشخصيات، كما يدل على الفراغ الذى أصبح تريبليف يعيش فيه.

كما يقف الحارس فى الخارج بدقاته كإله ينذر بالسوء وهو، ملمح يستكمله تشيخوف فى مسرحياته التالية وخاصة (الخال فانيا).

كما تحوّل دقات بولينا على الطاولة المشهد، ليسقط الضوء على عالم الكبار، فى مقابل غياب عالم الشباب، نينا، وتريبليف الذى خرج توا.

كذلك تحول دقة نينا على النافذة المشهد نحو لقاءها الأخير بينها وبين تريبليف، عاملة على انقطاع مونولوج تريبليف. كما أنه يثير أكبر قدر من التساؤل عما سيأتى به الآتى. خاصة بتضامن الصوت مع إخلاء الخشبة.

ورغم انعزال تريبليف ونينا عن عالم أركادينا وتريجورين فى ذلك المشهد، والذى دلّت على استحالته، العلامة الحركية (عجز تريبليف عن إغلاق الباب) كذلك تتأكد هذه العلامة بالعلامة الصوتية (ضحك أركادينا وتريجورين) بما يؤكد استحالة انعزال الشخصيتين من جهة، وبما يؤكد أن عالم الكبار سوف يفرض وجوده على عالم الشباب، فالكبار يفرضون وجودهم على المشهد من خلال العلامة الصوتية. فالوقع المتكرر للضحك «يستنفذ آخر ذرة من العطف»(٤).

وفى النهاية تأتى طلقة المسدس كعلامة على اندحار الشباب / الحرية / الطموح. تحت غلبة اليأس والملل والعجز.

ويلقى فانيا بصفيره فى بداية الفصل الأول، على نحو تهكمى

«أستروف : هل سيبقون طويلاً ؟

فانيا : (يصفر) مائة سنة»(٥)

بما يلقى الضوء على العلاقة بين فانيا وبين الأستاذ وزوجته، اللذان أخلا بنظام الحياة فى الضيعة. وتوتر فانيا نتيجة لذلك الخلل، الخلل فى

نظام البيت، والخلل فى حياته العاطفية بما يرشح للفعل القادم، وهو دخول يلينا، الذى يسبقه (أصوات) تشير الترقب حول القادم من الكواليس.

وفى الفصل الثانى يقف الحارس فى الخارج بدقاته المتتابعة كإله يحافظ على توازن العالم، بما يمنع انفجار الأستاذ وزوجته، كل فى مواجهة الآخر، حتى تغلق يلينا النافذة، ويتلاشى صوت الحارس/ الإله، حتى تهب العاصفة، عاصفة فى الخارج يعبر عنها من خلال صوت تصفيق النافذة، وعاصفة فى الداخل يعبر عنها بانفجارات الموقف الدرامى بين الأستاذ ويلينا وفانيا.

حتى تفتح يلينا النافذة مرة أخرى ويستعيد الحارس سطوته فيكون ذلك علامة على انقشاع الغيوم فى علاقة يلينا وسونيا، بما يؤدى إلى التصالح والرغبة فى التعايش، ولكن الأستاذ فى نهاية الفصل يقوم بفرض رغبته على الجميع، فيمنع عزف يلينا على البيانو، بما يجعله بديلاً عن الحارس. فتطلب يلينا من الحارس أن يذهب وأن يكف عن دقاته، فالأستاذ/ الإله الجديد مريض. ويلقى الحارس بنغمة تهكمية على الموقف اللعين الذى يغلف جو العلاقات، فيمضى وهو يصفر مناديًا الكلاب.

«يلينا : أهو أنت الذى يدق يا يفيم ؟

ص الحارس : أنا

يلينا : لا تدق السيد مريض

ص الحارس : سأنصرف حالاً (يصفر مناديًا الكلاب)

يا جوتشكا

يا ملتشيك. يا جوتشكا

(صمت)

سونيا : (تعود) ممنوع

(ستار) »(٦)

وفى الفصل الثالث ينفجر فانيا فى وجه الأستاذ، وحين يدخل حجرته متبوعًا بالأستاذ فإننا نسمع جلبة صراع فانيا والأستاذ، كما تثير الترقب، كما ترشح للفعل القادم. ثم نسمع طلقتى مسدس، وهى الطلقات الخائبة التى أطلقها فانيا دالا بهما على قدر العجز الذى يسيطر عليه.

وفى الفصل الأخير ترشح الأصوات المتتالية (صوت أجراس - أجراس الخيول - أجراس العربة) للسكون الذى تنتهى به المسرحية. فى نهاية دورة الحياة، لتبدأ دورة حياة جديدة، دالة على أنه مهما يمضى الزمن فلا شئ يحدث. ويلقى تشيخوف الضوء على حالة السكون تلك، من خلال التناقض بين جلبة الأصوات السابقة، وبين الهدوء الذى يسيطر بعدها، فارضا الإحساس بالملل، والخيبة من جهة التلقى.

وعلى نحو ساخر تنتهى المسرحية بدقات الحارس فى الخارج، علامة على إعادة النظام مرة أخرى.

«الحارس يدق - تيليجين يدندن بصوت
خافت - ماريا تدون ملاحظاتها على
هامش كتاب، مارينا تحوك جوربا -
الستار يهبط ببطء»(٧).

ويشير الصوت على الزمن فى مسرحية (الشقيقات الثلاث) حيث تدق الساعة الثانية عشر. بينما يمهد صوت الدقات الآتية من الطابق الأسفل لظهور الطبيب. بينما يشير الضحك الصاخب توتر نتاشا، وأندريه. بما يدل على انفصال الاثنين عن حياة المجموع وبما يرشح لكونه (أندريه) سوف يكون الأداة المستخدمة لتحقيق مشروع نتاشا لطرد المجموع طوال الفصول التالية.

أما إيرينا فيثيرها صوت أجراس المتنكرين وضحكاتهم فى الفصل الثانى، بما يشكل تناقض بين (هنا) و(هناك)، بين (الداخل) و(الخارج) حيث يصبح الخارج مصدر جذب لإرينا، بما يسهم فى إنتاج حلمها بالرحيل عن البيت، ذلك الحلم الذى لن يتحقق.

وكما فرض بروتوبوبوف وجوده من خلال العلامة المرئية (الأداة / التورته)، وكما فرض وجوده من خلال العلامة السمعية (الموسيقى / صلاة العذراء)، فإنه أيضًا يفرض وجوده مرة أخرى من خلال العلامة السمعية (الصوت / عربة الترويكا)، وهذا التنويع فى العلامات المرئية والمسموعة الخاصة بنفس الشخصية يعبر عن الحضور الكثيف للشخصية فى الفعل الدرامى / المسرحى رغم غيابها.

أما أصوات أجراس الكنيسة المسيطرة طوال الفصل الثالث مع صفارات الإنذار، فإن مواقعها فى الفعل الدرامى تحدد دلالاتها المتدرجة، فنحن نسمعها ثلاث مرات كالتالى :

١ - مرة بعد طرد نتاشا المربية.

٢ - مرة حين يسأل فرشينين عن مصير أولاده.

٣ - مرة قبل إخلاء الخشبة تمامًا.

وتتشكل العلامة الصوتية هنا من خلال التدرج فى المعنى بين محاولة نتاشا السيطرة، طرح سؤال المعاناة، الفراغ الذى سوف يحل. فالأجراس هنا، تلك التى «تسفع الروح»(٨) تكون منذرة على حالة الفناء الشامل الذى سيسيطر نتيجة نفوذ غياب الذوق والركاكة. ونتيجة للعجز عن مواجهته، بما يشكل فعل (اليأس)، ذلك اليأس الذى سوف يعبر عنه تشيخوف بصوت طلقة مكتومة فى الفصل الأخير، حيث ينتهى الأمل الأخير لإيرينا.

وفى بستان الكرز يمهد صوت العربات وضجة الوصول لظهور أفراد البيت، الأسياد والخدم. بينما يعلق صوت البلياردو فى الغرفة المجاورة فى الفصل الثانى تعليقا ساخراً على ترقب لوبوفا لخبر مصير الضيعة.

بينما يعتبر صوت (صلصلة المفاتيح) فى يد لوباخين علامة على امتلاك الأخير للضيعة. تلك المفاتيح التى ألقت بها فاريا على الأرض تعبيراً عن فقدها البيت. فى الوقت الذى تعد (ضربات الفأس على الشجرة) فى الفصل الأخير علامة على انتهاء عالم أركادينا وجاييف.

إلا أن إنجاز تشيخوف الحقيقى فى هذ المسرحية يكون فى الصوت الغامض الذى نسمعه فى الفصل الثانى (وتر يتمزق فى السماء) ذلك الصوت الذى سمعه فيرس قبلها حينما الغوا القن، وهو الصوت الذى «يعنى تفسير المسرحية بأكملها»[٩] وهو «صوت حاد يوشك أن يكون نذير شؤم ينصت له جميع الأشخاص»[١٠].

وذلك الصوت يدل على انتهاء مرحلة وبداية مرحلة (القن - إلغاء القن)، (الأرستقراطية - البرجوازية) تلك المرحلة الجديدة، التى يعبر عنها بانتهاء عالم البستان، من خلال الأصوت :

«أبواب توصد بالمفاتيح - رحيل عربات - هدوء - ضربة فأس مكتومة على الشجرة - وقع خطوات - صوت من بعيد من السماء - وتر يتمزق - ضربات فأس»[١١].

تقوم الأصوات / المؤثرات فى مسرح تشيخوف بتحقيق عدة أغراض منها :

١ - التعبير عن الزمن .

٢ - خلق الجو العام للمسرحية.

٣ - الدلالة على المكان.

٤ - الخناق على الشخصية.

٥ - الإشارة إلى الفعل.

٦ - الترشيح للفعل القادم.

٧ - الحلول محل الشخصية أثناء غيابها.

٨ - تحويل المشهد لوجهة ما.

٩ - فرض وجود شخصية أو أكثر.

١٠- إثارة الترقب.

١١- خلق التناقض بين ضجة - سكون.

١٢- التمهيد لدخول شخصية.

إن نعيب البومة ودقات الحارس الليلى التى يشق سماعها وضربة الفأس على الشجرة والوتر المنقطع، كل تلك الأشياء التى يستخدمها تشيخوف على نحو أيقونى أحيانًا (صوت دقات الساعة) وعلى نحو إشارى (عربة الترويكا) وعلى نحو رمزى (الوتر المنقطع) كلها تعمل معًا بشكل متضامن وتسهم فى «خلق الجو Nastroenie الهام بمجمله فى المسرحية»[١٢].

## ثالثًا : الصمت

إذا كان الكلام دالاً فإن غياب الكلام أكثر دلالة فى بعض الأحيان وقد أصبح من الواضح أن توصيل الخطاب الإنسانى عن طريق اللغة ليس إلا عملية عقيمة. ولقد «كان تشيخوف أول من قال بهذه الحقيقة. إذ كان يؤمن بأن كل منا لا يرى ولا يسمع إلا نفسه»[1] تلك الحقيقة التى تلقفها كتاب العبث فيما عرف أحيانًا بمسرح الصمت. وبالخصوص فى مسرحيات بنتر. فلقد كان تشيخوف يعى متى يتكلم الإنسان ومتى يكون الصمت عجزاً عن الكلام ومتى يكون لازمًا. كبديل لفقدان اللغة قدرتها على تحقيق التواصل. ومتى يكون الصمت أكثر دلاله على الموقف الدرامى - المسرحى، وأكثر دلاله فى «تحديد ملامح الشخصيات أو نسج خيوط الحبكة»[2].

الصمت إذا لا يقل أهمية عن الكلام، حيث يكون له نفس التأثيرات الدرامية التى للكلام. كما أنه يسهم فى تحقيق فعل الآدائية. لأنه يزيح العلامات اللغوية أو اللغة الكلامية لصالح حضور اللغات غير الكلامية أو اللغة المسرحية. كما أنه يزيح التلقى السمعى لصالح التلقى البصرى. حيث يكون المشهد مرئيًا أكثر منه مسموعًا. ومن جهة أخرى يساهم الصمت نفسه فى إعادة تأويل الحوار لصالح جهة معينة. فالفقرات الحوارية تتغير معناها تبعًا لمواضع الوقفات ولحظات الصمت فيها.

ولقد كان تشيخوف يتساءل لماذا لا يحسن التعبير عن السعادة أو الشقاء أحيانًا إلا بالصمت. ففى لحظات الصمت تشف اللحظة بقوى فوق طاقة الكلمات. فيكون الصمت هو البديل الوحيد ففى الفصل الأول

من الخال فانيا، حين ينفجر فانيا في وجه الأم ماريا، وتسأله الأخيرة عما سيريد أن يقول، لا يجد بديلاً عن الصمت، فتتخلل الحوار لحظتان من الصمت، لا يقطعهما سوى تعليق يلينا (الطقس اليوم جيد... ليس حاراً) ذلك التعليق الذى يعيد إنتاج انفجارات فانيا. فلحظة الصمت هنا - كما يقول عناني - ليست صمتًا. وإنما «هدنة يستعد فيها الطرفان للقتال. ونعيش نحن صمتهما فى تأمل... الصمت ليس صمتًا. وإنما هو برهة تتيح لك أن تخضع لإيحاءات الكلمات التى نطقنا بها»[٣].

وأحيانا ينطلق أحد الأشخاص بحديث فردى، ثم يتدخل أخر بحديث فردى لا يحوى أى إجابة على الحديث السابق. بما يشكل صعوبة فى التواصل، ويدل على غياب الاتصال الحقيقى بين الشخصيات. وهذه السمة ملمح أساسى فى الحوار التشيخوفى. وفى هذه اللحظة ينقطع سيل الكلام غير المتصل. ويفرض الصمت وجوده على اللحظة الدرامية. ففى الفصل الرابع من طائر البحر فى لقاء تريبليف الأخير مع نينا. يطلق تريبليف العنان لمشاعره، تلك التى لا تفهمها نينا فتسأل (لماذايتكلم بهذه الطريقة ؟) وهنا يفرض الصمت نفسه، نتيجة عجز الشخصيتين عن التواصل.

«تريبليف : أبقى هنا يا نينا ، أتوسل إليك،
أو أسمحى لى بالسفر معك

(نينا ترتدى القبعة والإزار بسرعة)

نينا لمـــاذا ؟ أرجـــوك
يا نينا ... (يتطلع إليها
وهى ترتدى ملابسها)
(صمت) »[٤]

وهكذا فـإن لحظة الصـمت تلك مـحصـورة بين مـوقـفين يحتـمـان وجودها. إذ تجـيئ كضرورة. فـلا تفـصل أو تقطع المنحى الدرامى. فـهى لحظة دينامية متفجرة بالحركة"[٥].

وفى بعض الأحيان تستغل لحظات الصمت لتحويل مجرى الحوار. فبعد لحظة صمت تحوّل أركادينا التـوتر حول فـشل مسرحيـة أبنها إلى حوار هادئ عن ماضـيهـا الذى كان. وفـى الخال فـانيا يحـوِّل أسـتروف الحوار الذى بدأ عن صديقه إلى مجرى أخر من خلال لحظة صمت.

كمـا يدل الصمت أحيانـا كثيرة على التوتر الناشب بين شخصـيتين. ففى أول مواجهة بين يلينا وسونيا يفرض الصمت نفسة باعتبـاره معادلاً لحالة الخصام غير المتعمدة بينهما.

«يلينا : (تفتح النافذة) مرت العاصفة. ياله من هواء
منعش.
(صمت)
أين الدكتور
سونيا : أنصرف
(صمت)
يلينا : صوفى ! »[٦]

وفى أحيان أخرى يمهد الصمت لمرحلة جديدة فى التطور الدرامى. فيكون فاصلا بين مرحلتين. فالصمت الذى يفرض على المشهد بعد مشاهدة فانيا ليلينا بين يدى أستروف يكون إيذانا ببداية عهد جديد فى حياة فانيا بعد انهيار حائط الأمل الأخير. ويكون إيذانا بأن الأمور لن تسير على ما هى عليه.

وأحيانا يستغل الصمت لقراءة المشهد من وجهة نظر شخصية ماداخل المشهد. ففى المشهد الافتتاحى من بستان الكرز يتحول المشهد لوجهة نظر دونياشا بعد مونولج لوباخين الخيلائى. بما يلخص النظرة التى توليها دونياشا له.

«لوباخين : ... قرأت هذا الكتاب فلم أفهم شيئًا
نعست وأنا أقرأ

(صمت)

دونياشا: الكلاب لم تنم طول الليل ، تشعر أن
أسيادها قادمون»(٧)

ويستغل الصمت أحيانا للكشف عن معانات الشخصية حيث يعجز المتألمون عن الصراخ أو الشكوى بسبب وطأة المعاناة فوق صدورهم ، فيكون الصمت بديلا عن صرخة مفقودة . فالصمت الذى يتخلل حديث أولجا الطويل فى افتتاحية الشقيقات الثلاث يكون دالا على معاناتها ، واختناقها . ويمهد كذلك لبكائها فى نهاية هذا الحديث . خاصة مع فقدانها التواصل مع مستمعى الحديث (إيرينا وماشا) بل أن كلاً منهما

يزيد من حدة المعاناة، إيرينا بحلمها وماشا بصفيرها. «فكل من الطرفين محصن دون الآخر . ومغلق على ذاته بإحكام ، بينما يظن فى نفس الوقت أن مايقوله لا بد أن يؤثر فى الطرف الأخر»[٨].

ويأتى الصمت أحيانًا مدمراً، فيكون أبلغ من أى كلمات ممكن أن تقال. ففى لحظة درامية رائعة بين الشقيقات الثلاث يكون حينها البارون فى طريقه لأن يُقتل. ويكون لدى المتلقى دراية بهذه القتلة التى سوف تحبط خطط إيرينا للرحيل فيدور الحوار التالى.

«أولجا : أهدئى يا ماشا. نعم. شاطره... هيا إلى الغرفة.

ماشا : (بغضب) لن أذهب إلى هناك (تنتحب ولكنها تتوقف فوراً) أنا لم أعد أدخل البيت ولن أدخله.

إيرينا : هيا نجلس معًا. ولو فى صمت. غدا أنا سأرحل (صمت) »[٩]

هنا يأتى الصمت كتعليق على الإحباط الذى انتهت إليه الشقيقات. فإن حبيب ماشا يستعد للرحيل، بينما أولجا قد تدرجت فى الهيكل الوظيفى. بينما إيرينا سوف تفجع بعد قليل فى موت البارون. والنتيجة أن أى منهن لن تغادر الإقليم.

وفى حالات كثيرة يأتى الصمت لكى يدلل على حالة الملل والخواء اللذان يسيطران على حياة الشخصيات. تسيطر لحظات الصمت الدالة

على الملل فى الفصل الثانى من الخال فانيا فى اللقاء الوحيد فى المسرحية بين يلينا وزوجها. وفى ملعب الكروكيت يسيطر الملل بوقفاته على الحوار البليد بين أركادينا وماشا وبولينا فى طائر البحر. وفى الشقيقات الثلاث يسيطر الصمت فى الافتتاحية التى تكشف لنا عن خواء حياة ثلاثة من الشقيقات يعرفن أشياء زائدة عن الحاجة كالإصبع السادس. وفى الفصل الثانى من بستان الكرز يتكرر الموقف. فحتى ياشا - الخادم - لا يجد ما يفعله فى الريف، فى حياة مملة لا معنى لها.

كما تعبر لحظة الصمت أحيانا عن تجمد المشاعر بين الشخصيات فمع «قربها من بعضها بعضا بفعل القرابة العائلية أو الظروف الاجتماعية فإنها تبقى فى الجوهر غريبة عن بعضها البعض»[١٠] ففى الشقيقات الثلاث توافق إيرينا على الزواج من البارون. وحين يودعها فى طريقه للمبارزة فإن لحظة صمت بينهما تشف عن جمود مشاعر إيرينا تجاه البارون.

«توزنباخ : قولى شيئًا ما

إيرينا : ماذا ؟ ماذا أقول ؟

توزنباخ : أى شئ

إيرينا : كفى ... كفى

(صمت)

توزنباخ : يالها من أشياء تافهة ، يالها من تفاصيل
حمقاء تكتسب أحيانا أهمية فى الحياة »[11]

وأخيراً فإن لحظات الصمت التشيخوفية والتى ترتبط «ارتباطًا عضويًا بالبنية الدرامية العامة »[12] يستغلها تشيخوف للإبانة عن خيبة اللغة فى تحقيق التواصل بين البشر. بما يجعله أداة أفضل للتعبير عن السعادة والشقاء على السواء. كما يستغله للكشف عن استغراق الإنسان / الشخصية فى مونولوجها الذاتى، بما يعوقها عن الالتفات لمعاناة الآخر. كما تدل لحظات الصمت على توترات الموقف الدرامى أكثر مما يدل عليه الحوار ذاته. خاصة حين تعجز الشخصية عن الإفصاح عن معاناتها. كما تكشف لحظات الصمت التشيخوفية عن المزاج العام الذى يغلف الجو الدرامى / المسرحى من ملل وخواء ولا جدوى.

إلا أن الصمت يستغل كذلك مسرحيًا. حيث أنه يخلق إيقاعًا عامًا للمسرحية. كما أنه يؤثر تأثيراً رائعًا فى عملية التلقى. خاصة فى لحظات الصمت الطويلة التى تتضامن مع فراغ الخشبه. ففى بستان الكرز على سبيل المثال «يجرب تشيخوف أكثر ضرباته جرأة. إذ ينقضى دهر ونحن جالسون ننظر إلى فراغ خاو نصف مضاء بينما يستخدم سيد التوقفات أطول توقف فى إنتاجه (...) وبواسطة الوسائل المسرحية الإشعاعية وحدها نعلم معنى البقاء فى بيت بعد أن يغادره الجميع. نعلم أن نكون ذلك البيت وأن نشعر بالفأس فى روحنا »[13] إن فترة الصمت الطويلة تلك تمنحنا الإحساس الطاغى بالخواء نتيجة لغياب الشخصيات / الممثلين ونتيجة لغياب الكلام كذلك. حيث لا يوجد إلا الصمت.

كما أن فترات الصمت تستغل أيضًا لإتاحة الفرصة للغة الحركة والإيماءة وغيرها، لكى تتصدر المشهد. فإذا كانت الحركة فى مسرحيات تشيخوف هى الحركة الداخلية النابعة من تهدجات الروح. فإن تلك اللحظات وحدها هى المنوط بها - أكثر من غيرها - الإبانة عن هذه التهدجات.

## خـاتمـة

فى مطالع التسعينات من القرن الماضى أشاح تشيخوف عن المسرح نتيجة لفشل مسرحيتيه (ايفانوف - عفريت الغابة). إلا أنه لم يكف عن البحث فى الأشكال المسرحية المناسبة. حتى وجد ضالته فى أولى روائعه (طائر البحر).

ويعتبر تشيخوف مصدر قلق للكثير من النقاد، على اعتبار أن الطبيعية السيكولوجية والرمزية الواقعية والواقعية الشاعرية... إلخ. وهى السمات التى تم إلصاقها بمسرحه، تدفع بالكثير من الاضطراب.

ولعل ما اتفق عليه أن الحدث فى مسرحيات تشيخوف دائمًا ما يتم خارج الخشبة، (سوفورين). فالفعل الدرامى يتمثل فى ردود فعل الشخصيات أكثر من كونه فعل الشخصيات نفسه.

وعلى كل فإن ما يعطى مسرحيات تشيخوف طابعها وخاصيتها المميزة هى فى التضامن بين عناصرها، تلك العناصر التى تخدم غرضًا بنيويًا يجذب تقنياتها المستخدمة من الكلمات والصمت والحركة والإيماءة والاضاءة... إلخ. وكل المكونات غير اللفظية الأخرى.

كتب ستانسلافسكى أن تشيخوف كان يأتى لممثلى طائر البحر، ويحاول أن ينقل الجو الذى ينجم عن صفارة الإنذار الريفية التى تسفع الروح.

لقد أدرك تشيخوف أن غير اللفظى يجب أن يكمل، بل يحل محل، اللفظى.

لقد ظلت الدراسات المسرحية لوقت طويل تبحث فى درامية المسرح، من خلال العناصر الأرسطية من حبكة، لشخصية، لفعل. كما ركزت بشكل موضوعاتى على التيمات التى يطرحها الكاتب، ورغم أهمية كل ذلك، إلا إنها ليست العناصر الأخيرة فى حقل الاستقصاء المسرحى.

وعليه فقد كشفت دراسة (المسرحة) فى مسرح تشيخوف عن كون العناصر المسرحية أكثر من غيرها هى التى يخلق الكاتب بها حبكته وشخصياته وتيماته، فالحبكة التشيخوفية والشخصية والفعل كلها تتخلق من خلال فعل المسرحة (فقد دلت خريطة فانيا - على سبيل المثال - على شخصيته أكثر مما دلت عليه تأوهاته عن اللامعنى).

فالصراع الدرامى القائم على الرغبة فى مقابل العقبة يجب أن يستخدم فضاء مسرحى يرسخ قيمة التناقضات ما بين الرغبة والعقبة. وهو ما تمت إبانته من خلال الفضاءات التشيخوفية، فالفعل الدرامى مدفون بعناية تحت قشرة الصراعات غير المباشرة بين قوى فضاءات المدينة وقوى فضاءات الريف. بما يعزز الصراع الدرامى ويخفيه فى نفس الوقت، الأمر الذى يقلل من ميلودرامية الصراع.

كذلك فإن تشيخوف قد دلل على كون الشخصية تُرسم من خلال زيها والأداة التى تستعملها وحركتها فى الفضاء أكثر من كونها ترسم من خلال كلماتها. وتتحدد العلاقات بينها البعض من خلال الحركة

الجاذبة والطاردة أكثر من أى كلمات يمكن أن تقولها الشخصيات فى مواجهتها البعض.

لقد نجح تشيخوف فى توحيد ما هو درامى وما هو مسرحى فى مزيج متضامن لكى يشكل رؤاه المسرحية. التى يمكن قراءة عناصرها المميزة فى النقاط التالية :

١ - يزيد الفضاء من قيم الصراع الدرامى المدفون تحت الجو العام والمزاج العام المسيطر على المسرحية.

٢ - الحركة الدرامية هى حركة باطنية فى الأساس، ويعبر عنها مسرحيًا من خلال الحركة فى الفضاء ومن خلال الإيماءات المصاحبة التى تكشف عن حركة النفس الهابطة والصاعدة، والحركة والإيماءة تتضامن فى خلق تفصيلات الشخصيات والعلاقات فيما بينها، وهى إيماءات أقلها مقولب، وحتى تلك الإيماءات المقولبة فإنها تستغل للإبانة عن الوضعية الاجتماعية والثقافية للشخصيات. ولتعبيرات الوجه الدور الأكبر فى إظهار ما هو نفسى.

٣ - تستغل الإضاءة بشكل درامى لتحقيق مسرحة المسرحية الواقعية. فلا تأتى منفصلة عن الجو العام للمسرحية، فدخول الشخصية بشمعة فى الظلام يقوم من جهة بوظيفة الإنارة فى المسرح كما يكشف عن طاقات تعبيرية ورمزية بليغة. فكون الشخصية هى التى تجلب مصدر الضوء يمنح المسرحية بُعدها الإيهامى من جهة كما يخفى فعل المسرحة فيها.

٤ - يرسم تشيخوف شخصياته من خلال الزى، فهو العنصر المرئى اللصيق بالشخصية والذى يرى لحظة ظهور الشخصية، وهو ليس ملمحًا أيقونيا فقط دالاً على الوضعية الاجتماعية فقط، ولكنه يكتسب طبيعة رمزية فى الكشف عن الشخصية وتحديد تفصيلاتها النفسية والعلاقات المصاحبة لها فى شبكة العلاقات الدرامية ونماذج الفعل الدرامية.

٥ - من خلال الأداة اللصيقة بالشخصية تمنح السياقات الدرامية معناها، وتتحدد دلالات الشفرات فى الفعل الدرامى من خلال تلك الأداة.

٦ - تتداخل العلامات المرئية والمسموعة على حد سواء، وتستكمل بعضها فى خلق المعنى الكلى للفعل الدرامى والمسرحى.

٧ - لا يمكن الفصل بين ما هو درامى وما هو مسرحى فى النص الدرامى التشيخوفى.

٨ - يمنح تشيخوف قارئه فرصة القراءة المسرحية للنص المكتوب من سياقات حيزية - زمانية، ومن سياقات مسرحية مرئية - مسموعة.

٩ - يترك تشيخوف الكثير من الثقوب فى النص المسرحى وعلى المتلقى أن يسد هذه الثقوب فيما عرف بقراءة المضمر أو المسكوت عنه.

وأخيراً فإنه لم يعد فى الإمكان قراءة النص الدرامى باعتبار أدبيته، بل لا يمكن قراءة النص الدرامى بمعزل عن قيم المسرحة التى يبثها فى الخطاب الكلى للنص.

# الهوامش

## هوامش المدخل

(١) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / دار المعارف / القاهرة : ١٩٨٥ ص: (١١٣).

(٢) أرسطوطاليس : فن الشعر ترجمة : د/ إبراهيم حمادة / الأنجلو المصرية / القاهرة : ١٩٨٣ ص: (٦٧).

(٣) المرجع السابق / ص: (٧٢).

(٤)المرجع السابق / ص: (٧٣).

(٥) المرجع السابق / ص: (٩٧).

(٦) اسلن، مارتن، مجال الدراما / ترجمة : سباعى السيد / وزارة الثقافة (مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى) القاهرة : ١٩٩٢ / ص: (١٥٣ - ١٥٤).

(٧) أرسطوطاليس : فن الشعر / مرجع سابق / ص: (٩٩).

(٨) حمدى إبراهيم : نظرية الدراما الإغريقية / الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان / القاهرة : ١٩٩٤ / ص: (٣٤).

(٩) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية / مرجع سابق / ص: (٩٣).

(١٠) د/ مصطفى منصور: مفهوم العرض المسرحى/مجلة فصول/المجلد الرابع عشر/ العدد الأول / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة : ١٩٩٥ / ص : (٢٨).

(١١) المرجع السابق / ص: (٢٩).

(١٢) اسلن، مارتن: مجال الدراما / ص: (١٥٣).

(١٣) اسلن، مارتن: تشريح الدراما/ ترجمة: أسامة منزلجى/دار الشروق للنشر والتوزيع عمان: ١٩٨٧ / ص: (١٥).

(١٤) ايلام، كير: سيمياء المسرح والدراما/ترجمة: رئيف كرم/ المركز الثقافى العربى/ بيروت: ١٩٩٢ / ص: (٧).

(١٥) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المســرحى / ترجمـة: د/ نهـاد صليحـه / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (٢٣).

(١٦) Styan, J. L: The Elements of Drama Cambridge University Press London: 1959 P: (102).

(١٧) المرجع السابق / ص: (٦٤).

(١٨) أكرم اليوسف: الفضاء المسرحى «دراسة سيميائية» / دار مشرق - مغرب/ المغرب : ١٩٩٤ / ص : (٥٨).

(١٩) د/ محمد شيحة: تراجع النص «مدخل إلى دراسة التجريب فى الدراما الألمانية» مجلة فصول / مرجع سابق / ص: (١٨٥).

(٢٠) بيج، أدريان: موت المؤلف المسرحى / ترجمـة: مركز اللغـات والترجمـة - أكاديمية الفنون مراجعة: د/ نهاد صليحة / وزارة الثقافة «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» / القاهرة: ١٩٩٣ / ص: (١٨).

(٢١) اسلن، مارتن: مجال الدراما / مرجع سابق / ص: (١٦٠).

(٢٢) أوبرسفيلد، آن : قـراءة المسـرح / ترجمـة : مى التلمسـانى / وزارة الثقـافة «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» / القاهرة : ١٩٩٤ / ص: (١٧).

(٢٣) أوبرسفيلد، آن: مدرسة المتفرج / ترجمة أ.د حمادة إبراهيم / وزارة الثقافة «مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى» / القاهرة: ١٩٩٦ / ص: (١٥).

(٢٤) Styan, J. L: The Elements of Drama Cambridge University Press مرجع سابق / ص: (٦٦).

(٢٥) ايلام، كير: سيمياء المسرح والدراما / مرجع سابق / ص: (٣١٦).

(٢٦) المرجع السابق / ص: (٣١٤).

(٢٧) استون، ألين (وسافونا، جورج): المسرح والعلامات / ترجمة: سباعى السيد مراجعة د. محسن مصيلحى / أكاديمية الفنون : وحدة الإصدارات مسرح (١٣) القاهرة: ١٩٩٦ / ص: (١٩٨).

(٢٨) أوبرسفيلد، آن: قراءة المسرح / مرجع سابق / ص: (٢٨٨).

(٢٩) اسلن، مارتن: مجال الدراما / مرجع سابق / ص: (١٠٨).

(٣٠) اوبرسفيلد، آن: مدرسة المتفرج / مرجع سابق / ص: (١٧).

(٣١) بافيس، باتريس: لغات خشبة المسرح / ترجمة: سباعى السيد / وزارة الثقافة «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» / القاهرة: ١٩٩٢ / ص: (١٨٠).

(٣٢) المرجع السابق / ص: (١٣٩).

(٣٣) اوبرسفيلد، آن: قراءة المسرح / المرجع السابق / ص: (٢٤).

(٣٤) المرجع السابق / ص: (٢٩).

(٣٥) المرجع السابق / ص: (٢٤).

(٣٦) المرجع السابق / ص: (٢٥).

(٣٧) اسلن، مارتن: مجال الدراما / مرجع سابق / ص: (١٠٦).

(٣٨) هوفيل، مايكل فاندين: المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد /ترجمة: سامح فكرى / مجلة فصول: المجلد (الثالث عشر) العدد الرابع / الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٩٥ / ص: (٥٦).

(٣٩) هونزل، بندريك: التراتب الهرمى للتقنيات الدرامية فى (سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية) / ترجمة : أدمير كورية / دراسات نقدية عالمية (٣١)/ وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٧ / ص: (١٢٧).

(٤٠) المرجع السابق / ص: (١٢٨).

(٤١) المرجع السابق / ص: (١٣٢).

(٤٢) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى/ مرجع سابق / ص: (٢٨).

(٤٣) أكرم اليوسف: الفضاء المسرحى / مرجع سابق / ص: (٧١).

(٤٤) استون، آلن و (سافونا، جورج) : المسرح والعلامات / مرجع سابق / ص: (١٦٤).

(٤٥) د/ حمادة إبراهيم: العرض المسرحى بين الكلمة واللغات / كتابات نقدية (٤٩) / الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة: ١٩٩٦ / ص: (٢٩).

(٤٦) هينر، زيجمونت: جماليات فن الإخراج ترجمة: د/ هناء عبد الفتاح / سلسلة الألف كتاب (١٢٨) / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة: ١٩٩٣ / ص: (٦٣).

(٤٧) استون، آلن و (سافونا، جورج): المسرح والعلامات / مرجع سابق / ص: (١٠٨ - ١٠٩).

(٤٨) بوغاتيريف، بيتر : السيمياء فى المسرح الشعبى فى (سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية) / مرجع سابق / ص: (٧٧).

(٤٩) د/ محمد شيحه: تراجع النص «إلى دراسة التجريب فى الدراما الألمانية» / مجلة فصول / مرجع سابق / ص: (١٨٨).

(٥٠) د/ فوزى فهمى: المسرح وجسد الإنسان /مجلة فصول / مرجع سابق / ص: (٢).

(٥١) فرجسون، فرنسيس: فكرة المسرح / ترجمة: جلال العشرى / سلسلة الألف كتاب الثانى (٣٣) / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة: ١٩٨٦ / ص: (٢٩٠).

(٥٢) اسلن، مارتن: مجال الدراما / مرجع سابق / ص: (١١٢).

(٥٣) ميوكاروفسكى، يان: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح فى (سيمياء براغ للمسرح. دراسات سيميائية) / مرجع سابق / ص: (٥٤).

(٥٤) اوبرسفيلد، آن: مدرسة المتفرج / مرجع سابق / ص: (١١).

(٥٥) أكرم اليوسف: الفضاء المسرحى / مرجع سابق / ص: (٣٨).

(٥٦) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى / مرجع سابق / ص: (١٨).

(٥٧) بيج، أدريان: موت المؤلف المسرحى / مرجع سابق / ص: (٢٤).

(٥٨) سامى إسماعيل: علم الجمال الأدبى عند رومان إنجاردن / سلسلة كتابات نقدية (٨٠) / الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة: ١٩٩٨ / ص: (٢٥١).

(٥٩) استون، آلن و (سافونا، جورج): المسرح والعلامات / مرجع سابق / ص: (١٠٨).

(٦٠) بيج، أدريان: موت المؤلف المسرحى / مرجع سابق / ص: (٢١).

(٦١) بافيس، باتريس: الإرسال والتلقى فى المسرح / فى اتجاهات جديدة فى المسرح ترجمة: د/ أمين الرباط / أكاديمية الفنون: وحدة الإصدارات: مسرح (٧) / القاهرة: ١٩٩٥ / ص: (٨٦).

(٦٢) استون، آلن و (سافونا، جورج): المسرح والعلامات / مرجع سابق / ص: (١٠٧).

(٦٣) اسلن، مارتن: مجال الدراما / مرجع سابق / ص: (١٠٩).

(٦٤) استون، آلن و (سافونا، جسورج): المسرح والعلامات / مرجع سابق / ص: (١١١).

(٦٥) المرجع السابق / ص: (١٦٥).

(٦٦) المرجع السابق / ص: (١٠٨).

(٦٧) بافيس، باتريس: الإرسال والتلقى فى المسرح / فى (اتجاهات جديدة فى المسرح) مرجع سابق / ص: (٥٧).

(٦٨) اوبرسفيلد، آن: قراءة المسرح / مرجع سابق / ص: (١٨١).

(٦٩) د/ سامية أسعد: الدلالة المسرحية / سلسلة عالم الفكر: المجلد العاشر العدد الرابع / الكويت: ١٩٨٠ / ص: (٧٠).

# هوامش الفصل الأول

## الفضاء

(١) اوبرسفيلد، آن: قراءة المسرح / وزارة الثقافة / مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى / القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (١٧٥).

(٢) بافيز، باتريس: الفضاء فى المسرح / مجلة أقلام / العدد الثانى / ١٩٩٠ / ص: (٥٤ - ٥٥).

(٣) ليونز، تشارلز: الشخصية والفضاء المسرحى / فى «الفضاء المسرحى» / أكاديمية الفنون / مركز اللغات والترجمة / القاهرة: ١٩٩٦ / ص: (٣٥).

(٤) اسلن، مارتن: مجال الدراما / ترجمة: فكرى السيد / وزارة الثقافة / مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى / القاهرة: ١٩٩٥ / ص: (٩٨).

(٥) اوبرسفيلد، آن: قراءة المسرح / مرجع سابق / ص: (١٨٧).

(٦) فلتروسكى، الإنسان والموضوع فى المسرح / فى «سيمياء براغ للمسرح. دراسات سيميائية» / ترجمة: ادمير كورية / وزارة الثقافة / دراسات نقدية (٣١) / دمشق ١٩٩٧ / ص: (١٤٣).

(٧) سامية أسعد، الدلالة المسرحية / مجلة عالم الفكر / المجلد العاشر / العدد الرابع / الكويت: ١٩٨٠ / ص: (٦٨).

(٨) اسلن، مارتن: مجال الدراما / مرجع سابق / ص: (٥٥).

(٩) اوبرسفيلد، آن : قراءة المسرح / مرجع سابق / ص: ( ١٧٨ ).

(١٠) اوبرسفيلد، ان : مدرسة المتفرج / ترجمة: أ.د.حماده ابراهيم / وزارة الثقافة/مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى / القاهرة: ١٩٩٦ / ص: (٦١).

(١١) بافيز ، باتريس : الفضاء فى المسرح / مرجع سابق / ص: (٥٤)

(١٢) ليونز، تشارلز: تغير الفضاء فى الكوميديا الحديثة / فى «فضاء المسرح» / مرجع سابق / ص: (١٦).

(١٣) اوبرسفيلد، آن: قراءة المسرح / مرجع سابق / ص: (٢٠٩).

(١٤) المرجع السابق / ص: (٢١٠).

(١٥) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى/ ترجمة: د. نهاد صليحة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (١٢٣).

(١٦) زوخر، بيرند: مسرح الثمانينات والتسعينات/ترجمة: مركز اللغات والترجمة/ أكاديمية الفنون / القاهرة: ١٩٩٠ / ص: (١٦٤).

(١٧) اسلن، مارتن: تشريح الدراما / ترجمة: أسامة منزلجى / دار الشروق / الأردن: ١٩٨٧ / ص: (٦٠ - ٦١).

(١٨) فاطمة موسى: قاموس المسرح/ الجزء الثانى/الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة: ١٩٩٥ / ص: (٤٨١).

(١٩) ستيان، ج ل: الدراما الحديثة / ترجمة: مجمد جمول / دراسات نقدية عالمية (٢٨) / وزارة الثقافة / دمشق: ١٩٩٥ / ص: (١٢٢).

(٢٠) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة / ترجمة: د. أبو بكر يوسف / دار التقدم / موسكو: ١٩٨٣ / ص: (٢٨٥).

(٢١) ستيان، ج ل: الدراما الحديثة / مرجع سابق / ص: (١١٢).

(٢٢) تشيخوف، أنطون، مرجع سابق / ص: (٣٣٧).

(٢٣) بروستاين، روبرت: المسرح الثورى / ترجمة: عبد الحليم البشلاوى / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر / القاهرة: ؟ / ص: (١٤٣).

(٢٤) مجارشاك، ديفيد: تشيخوف الكاتب المسرحى / عرض أمين العيوطى / مجلة المسرح / العدد ٣٨ / وزارة الثقافة / القاهرة: ١٩٦٧ / ص: (٩٤).

(٢٥) ستيان، آن: الدراما الحديثة / مرجع سابق / ص: (١٢٢).

(٢٦) تشيخوف، أنطون، مرجع سابق / ص: (٣٩٥).

(٢٧) المرجع السابق / ص: (٣٩٥).

(٢٨) استون، الن و (سافونا، جورج): المسرح والعلامات/ ترجمة: سباعى السيد/ وزارة الثقافة / مهرجـــان القـــاهرة الـــدولى للمســـرح التجريبى / القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (٢٠٩ - ٢١٠).

(٢٩) المرجع السابق / ص: (٢٠٦).

(٣٠) ستيان، ج ل: الملهاة السوداء / مرجع سابق / ص: (١٥٢).

(٣١) استون، آلن و (سافونا، جورج): مرجع سابق / ص: (٢٠٩).

(٣٢) ستيان، ج ل: الملهاة السوداء / مرجع سابق / ص: (١٥٢).

(٣٣) هونزل، بندريك: ديناميكية الإشارة فى المسرح / فى «سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية» مرجع سابق / ص: (١٠٠).

(٣٤) اوبرسفيلد، آن: قراءة المسرح / مرجع سابق / ص: (٢١١).

(٣٥) سامية أسعد: الدلالة المسرحية / مرجع سابق / ص: (٩٠).

(٣٦) تشيخوف، أنطون / مرجع سابق / ص: (١٤٠).

(٣٧) ستيان، ج ل: الملهاة السوداء / كمرجع سابق / ص: (١٤٣).

(٣٨) ليونز، تشارلز: الشخصية والفضاء المسرحى / فى «الفضاء المسرحى» / مرجع سابق / ص: (٤٣).

(٣٩) زوخر، بيرند / مرجع سابق / ص: (١٦٢).

(٤٠) تشيخوف، أنطون / مرجع سابق / ص: (٢٧٣).

(٤١) برستاين، روبرت: مرجع سابق / ص : (١٤١).

(٤٢) اويرسفيلد، آن: قراءة المسرح / مرجع سابق / ص : (١٨٠).

(٤٣) استون، ألن / مرجع سابق / ص: (٢٠٦ - ٢٠٧).

(٤٤) اوبرسفيلد، آن: قراءة المسرح / مرجع سابق / ص: (٢١١).

(٤٥) برستاين، روبرت: مرجع سابق / ص : (١٤٣).

(٤٦) استون، ألن / مرجع سابق / ص: (٩٥).

(٤٧) المرجع السابق / ص: (٢٠٩).

(٤٨) تشوكوفسكى، كورنى: أ.ب. تشيخوف / سلسلة الألف كتاب (٦٣٦) / الإدارة العامة للثقافة / القاهرة: ١٩٦٦ / ص: (٩٦ - ٩٧).

(٤٩) تشيخوف، أنطون / مرجع سابق / ص: (٢١٨).
(٥٠) المرجع السابق / ص: (٣٣٠).
(٥١) المرجع السابق / ص: (٤٦١).
(٥٢) المرجع السابق / ص: (٤٢٧).
(٥٣) المرجع السابق / ص: (٤٣٠).

# هوامش الفصل الثانى

## الحركة

(١) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى / ترجمة: د. نهاد صليحة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (١٥٩).

(٢) المرجع السابق / ص: (٩٣).

(٣) أويرسفيلد، آن: مدرسة المتفرج / ترجمة: أ.د. حمادة إبراهيم / وزارة الثقافة «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» / القاهرة: ١٩٩٦ / ص: (٩١).

(٤) اسلن، مارتن: مجال الدراما / ترجمة: سباعى السيد / وزارة الثقافة «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» القاهرة: ١٩٩٢ / ص: (٨٨).

(٥) إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما / ترجمة: رئيف كرم / المركز الثقافى العربى / بيروت ١٩٩٢ / ص: (١٠٤).

(٦) راجع أويرسفيلد: مدرسة المتفرج / ص: (٢٢٠ - ٢٣٤).

(٧) اسلن مارتن: مجال الدراما / مرجع سابق / ص: (٦٥).

(٨) إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما /مرجع سابق / ص: (١١٤).

(٩) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى / مرجع سابق / ص: (١٨١).

(١٠) بتصرف.

(١١) زوخر، بيرند: مسرح الثمانينات والتسعينات /ترجمة وزارة الثقافة «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» / القاهرة: ١٩٩٩ / ص: (١٦٦).

(١٢) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى / مرجع سابق / ص: (١٦٢).

(١٣) زوخر، بيرنر: مسرح الثمانينات والتسعينات / مرجع سابق / ص: (١٦١).

(١٤) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى / مرجع سابق / ص: (١٠٣)

(١٥) ستانسلافسكى: تشيخوف فى المسرح الفنى / ترجمة: د. أبو بكر يوسف فى «الأعمال المسرحية الكاملة» / دار التقدم / موسكو: ١٩٨٣ / ص: (٢٧).

(١٦) ستيان، ج. ل: الدراما الحديثة/ترجمة محمد جمول/دراسات نقدية عالمية (٢٨)/ وزارة الثقافة / دمشق: ١٩٩٥ / ص: (١١٢).

(١٧) أوبرسفيلد، آن: مدرسة المتفرج/مرجع سابق/ ص: (٢١٢).

(١٨) المرجع السابق / ص: (٢١١).

(١٩) ميوكاروفسكى، يان: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح فى «سيمياء براغ للمسرح «دراسات سيميائية» / ترجمة: أدمير كورية / دراسات نقدية عالمية (٣١) / دمشق ١٩٩٧ / ص: (٤٩).

(٢٠) اسلن، مارتن: مجال الدراما / مرجع سابق / ص: (٨٧).

(٢١) فلتروسكى، يورى: النص الدرامى كعنصر أساسى فى المسرح فى سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية» / مرجع سابق / ص: (١٦٢).

(٢٢) إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما / مرجع سابق / ص: (١٢٣).

(٢٣) ستيان، ج. ل: الملهاة السوداء / ترجمة: منير صلاح الأصبحى / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / دمشق: ١٩٧٦ / ص: (١٤٦).

(٢٤) Magarshack, David: The Real Chekhou Georgr Allen and Unuin LTD / London 1972 P (190).

(٢٥) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى / مرجع سابق / ص: (١٧١).

(٢٦) أستون، آلن و (سافونا، جورج): المسرح والعلامات / ترجمة سباعى السيد / وزارة الثقافة / أكاديمية الفنون / وحدة الإصدارات / القاهرة: ١٩٩٦ / ص: (٢١٣).

(٢٧) بروستاين، روبرت: المسرح الثورى / ترجمة: عبد الحليم البشلاوى / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر / القاهرة: ؟ / ص: (١٥٥).

(٢٨) ستيان، ج.ل: الملهاة السوداء / مرجع سابق / ص: (١٧٨).

(٢٩) وليامز، ريموند: المسرحية من أبسن إلى اليوت / ترجمة: د. فايز إسكندر / وزارة الثقافة والإرشاد القومى / القاهرة: ١٩٦٣ / ص: (٢١٠).

(٣٠) بروستاين، روبرت: المسرح الثورى / مرجع سابق / ص: (١٥٥).

(٣١) يرميلوف، فلاديمير: حول معالجة تشيخوف للكوميديا / ترجمة: أحمد القصير فى أ.ب تشيخوف/سلسلة الألف كتاب، العدد (٦٣٦)/القاهرة: ١٩٦٦ / ص: (٢٠٠).

(٣٢) ستيان، ج.ل: الملهاة السوداء / مرجع سابق / ص: (١٨٠).

(٣٣) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى / مرجع سابق / ص: (١٧٣).

(٣٤) فرجسون، فرنسيس: فكرة المسرح / ترجمة: جلال العشرى / سلسلة الألف كتاب الثانى ص (٣٣) / الهيئة العامة للكتاب / القاهرة: ١٩٨٦ / ص: (٢٨٨).

(٣٥) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى / مرجع سابق / ص: (١٧٨).

(٣٦) د. مصطفى يوسف: الكوميديا فى مسرحيات تشيخوف / مجلة المسرح، العدد (٥٦) الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة: (١٩٩٣) / ص: (٢٧).

(٣٧) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة / ترجمة: د. أبو بكر يوسف / دار التقدم / موسكو: ١٩٨٣ / ص: (٣٣٦).

(٣٨) ستيان، ج.ل: الملهاة السوداء / مرجع سابق / ص: (١٧٧).

(٣٩) المرجع السابق / ص: (١٨٢ - ١٨٣).

## الإضاءة

(١) اسلن، مارتن: مجال الدراما / ترجمة: سباعى السيد/ وزارة الثقافة «مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى» القاهرة: ١٩٩٢ / ص: (١٠٠).

(٢) إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما / ترجمة: رئيف كرم / المركز الثقافى العربى / بيروت: ١٩٩٢ / ص: (١٣١).

(٣) الهامي حسن: تاريخ المسرح / دراسة لم تنشر / ص: (١١٠).

(٤) تشيخوف، أنطون / الأعمال المسرحية الكاملة / ترجمة د. أبو بكر يوسف / دار التقدم / موسكو: ١٩٨٣ / ص: (٧٢).

(٥) ستيان، ج. ل: الملهاة السوداء/ترجمة: محمد جمول/دراسات نقدية عالمية (٢٨) / وزارة الثقافة / دمشق: ١٩٩٥ / ص: (١٤٣).

(٦) زينجرمان: المكان فى مسرحيات تشيخوف / ترجمة: د. أنور إبراهيم / مجلة المسرح: العدد ١١٣ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة: إبريل - مايو ١٩٩٨ / ص: (٨٦).

(٧) تشيخوف، أنطون / مرجع سابق/ ص: (١٣٩).

(٨) المرجع السابق / ص: (١٤٢).

(٩) المرجع السابق / ص: (١٥١).

(١٠) المرجع السابق / ص: (١٩٣).

(١١) المرجع السابق / ص: (٢٤٦).

(١٢) المرجع السابق / ص: (٢٤٨).

(١٣) المرجع السابق / ص: (٣٦٥).

(١٤) المرجع السابق / ص: (٣٤٨).

(١٥) المرجع السابق / ص: (٤١٨).

(١٦) المرجع السابق / ص: (٤٢٣).

(١٧) المرجع السابق / ص: (٤٢١).

## الزى والمكياج


(١) اسلن، مارتن: مجال الدراما/ ترجمة: سباعى السيد/ وزارة الثقافة: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى/ القاهرة: /١٩٩٢ ص: (٩).

(٢) سامية أحمد أسعد: الدلالة المسرحية/ مجلة عالم الفكر: المجلد العاشر/ العدد الرابع/ الكويت: ١٩٨٠ / ص: (٨٧).

(٣) استون الن (وسافونا، جورج): المرسح والعلامات/ ترجمة: سباعى السيد/ وزارة الثقافة: أكاديمية الفنون: وحدة الاصدارات/ القاهرة: /١٩٩٦ ص: (١٨٦).

(٤) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى/ ترجمة: د. نهاد صليحة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (١٤٢ - ١٤٣).

(٥) فلتروسكى، يورى: النص الدرامى كعنصر أساسى فى المسرح فى (سيمياء براغ للمسرح) ترجمة وتقديم، أدمير كورية دراسات نقدية عالمية/ (٣١): وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٧ / ص: (١٦٦).

(٦) استون، الن: المسرح والعلامات/ مرجع سابق/ ص: (١٧٧).

(٧) أكرم اليوسف: الفضاء المسرحى (دراسة سيميائية)/ دار مشرق - مغرب/ دمشق: ١٩٩٤ / ص: (١٤٣).

(٨) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ ترجمة: د. أبو بكر يوسف/ دار التقدم/ موسكو: ١٩٨٣ / ص: (٧٢).

(٩) المرجع السابق/ ص: (٧٤).

(١٠) المرجع السابق/ ص: (١٢٦).

(١١) المرجع السابق/ ص: (١٢٧-١٢٨).

(١٢) شكر عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ؟ / ص: (١٢٥).

(١٣) سامية أحمد سعد: الدلالة المسرحية/ مرجع سابق/ ص: (٩١).

(١٤) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (١٧٦).

(١٥) المرجع السابق/ ص: (٢٥٦).

(١٦) المرجع السابق/ ص: (٢٥٥-٢٥٦).

(١٧) المرجع السابق/ ص: (٢٦٥).

(١٨) بروستاين، روبرت، المسرح الثورى/ ترجمة: عبد الحليم البشلاوى/ الهيئة العامة للتأليف والنشر/ القاهرة: ؟ / ص: (١٤٥).

(١٩) ستيان، ج.ل: الدراما الحديثة/ ترجمة: محمد جمول/ دراسات نقدية عالمية (٢٨) / وزارة الثقافة/ دمشق ١٩٩٥ / ص: (١١٥).

(٢٠) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (٣٦٣-٣٦٥).

(٢١) بيردنيكوف، جيورجى: انطون تشخيوف فى معترك الفكر والإبداع/ (الجزء الثانى): ترجمة أكرم سليمان/ دراسات نقدية عالمية (١٤): وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٢ / ص: (٧١١).

(٢٢) استون، ألن (وسافونا، جورج): المسرح والعلامات/ مرجع سابق/ ص: (١٨١).

(٢٣) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (٣٧١).

(٢٤) المرجع السابق/ ص: (٤٦٨).

(٢٥) صبرى حافظ: مسرح تشيخوف/ وزارة الأعلام/ سلسلة الكتب الحديثة (٥٥)/ بغداد: ١٩٧٣ / ص: (١٥٢).

(١) اوبر سفيلد، أن: مدرسة المتفرج/ ترجمة: أ.د. حماده إبراهيم/ وزارة الثقافة "مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى"/ القاهرة: ١٩٩٦ / ص: (١٢١).

(٢) المرجع السابق/ ص: (١٥٩).

(٣) أسلن، مارتن: مجال الدراما/ ترجمة: سباعى السيد/ وزارة الثقافة "مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى"/ القاهرة: ١٩٩٢ / ص: (٩٩).

(٤) أوبر سفيلد، أن: قراءة المسرح/ ترجمة: مى التلمسانى/ وزارة الثقافة "مهرجان القاهرة الدولى التجريبى"/ القاهرة: ١٩٤٤ / ص: (٢٢٤).

(٥) اوبر سفيلد، أن: مدرسة المتفرج/ مرجع سابق/ ص: (١٥٢).

(٦) المرجع السابق/ ص: (١٥٨).

(٧) المرجع السابق/ ص: (١٥٢).

(٨) فلتروسكى، يورى: الإنسان والموضوع فى المسرح/ فى (سيمياء براغ للمسرح)/ ترجمة وتقديم: أدمير كورية/ دراسات نقدية عالمية (٣١): وزارة الثقافة/ دمشق: /١٩٩٧ ص: (١٤٤).

(٩) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى/ ترجمة: د. نهاد صليحة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (١٣٩).

(١٠) المرجع السابق/ ص: (٣٠).

(٢١) فلتروسكى، يورى: الإنسان والموضوع فى المسرح/ مرجع سابق/ ص: (١٣٨).

(١٢) وليامز، ريموند: المسرحية من ابسن إلى اليوت/ ترجمة: الدكتور فايز اسكندر/ مراجعة: سعيد محمد خطاب/ وزارة الثقافة والإرشاد القومى/ القاهرة: /١٩٦٣ ص: (٢٠٢).

(١٣) فلاديمير: حول معالجة تشيخوف للكوميديا/ ترجمة: أحمد القصير/ فى (أ-ب تشخيوف)/ سلسلة الآلف كتاب العدد (٦٣٦)/ الإدارة العامة للثقافة/ القاهرة: ١٩٦٦ / ص: (٢٠٢).

(١٤) ستيان. ج.ل: الملهاة السوداء/ ترجمة: منير صلاح الأصبحى/ وزارة الثقافة والإرشاد القومى/ بغداد: ١٩٧٦ / ص: (١٤٣).

(١٥) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ ترجمة: د. أبو بكر يوسف/ دار التقدم/ موسكو: ١٩٨٣ / ص: (١١٦).

(١٦) المرجع السابق/ ص: (١٦٥).

(١٧) وليامز، ريموند: المسرحية من ابسن إلى اليوت/ مرجع سابق/ ص: (٢٠١).

(١٨) د. محمد عنانى: فن الكوميديا/ الهيئة المصرية العامة للكتاب: سلسلة مكتبة الآسرة/ القاهرة: ١٩٩٨ ص: (٦٠).

(١٩) المرجع السابق/ ص: (٦٠).

(٢٠) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ المرجع السابق/ ص: (١٧٦).

(٢١) المرجع السابق/ ص: (١٧٨).

(٢٢) المرجع السابق/ ص: (١٨١).

(٢٣) زوخر، بيرند: مسرح الثمانينات والتسعينات/ ترجمة: مركز اللغات والترجمة/ "مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى"/ القاهرة: ١٩٩٩ / ص:(١٦٣).

(٢٤) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (٢٣١).

(٢٥) د. محمد عنانى: فن الكوميديا/ مرجع سابق/ ص: (٧٠).

(٢٦) بيردنيكوف، جيورجى: انطون تشيخوف فى معترك الفكر والإبداع/ (الجزء الثانى)/ ترجمة: أكرم سليمان/ دراسات نقدية (١٤): وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٢ / ص: (٥٩٧).

(٢٧) المرجع السابق/ ص: (٦٠١).

(٢٨) تشخيوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (٢٤٦).

(٢٩) كريفش، ستوارت: صناعة المسرحية/ ترجمة: د. عبد الله معتصم الدباغ/ وزارة الثقافة والإعلام/ بغداد: /١٩٨٦ ص: (١٨٤).

(٣٠) ماجارشك، دافيد: تشخيوف الكاتب المسرحي/ عرض د. أمين العيوطي/ مجلة المسرح: العدد (٣٨) وزارة الثقافة/ القاهرة: ١٩٦٧ / ص: (٩٤).

(٣١) المرجع السابق/ ص: (٩٥).

(٣٢) صبري حافظ: مسرح تشيخوف/ وزارة الإعلام: سلسلة الكتب الحديث (٥٥)/ بغداد: ١٩٧٣ / ص: (١٣٧).

(٣٣) بروستاين، رويرت: المسرح الثوري/ ترجمة: عبد الحليم البشلاوي/ الهيئة العامة للتأليف والنشر/ القاهرة: ؟ / ص: (١٤٤).

(٣٤) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (٢٦١).

(٣٥) المرجع السابق/ ص: (٣٤٩).

(٣٦) ستيان. ج.ل: الدراما الحديثة/ ترجمة: محمد جمول/ دراسات نقدية عالمية (٢٨): وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٥ / ص: (١١٠)،

(٣٧)صبري حافظ: مسرح تشيخوف/ مرجع سابق/ ص: (١٥٥).

(٣٨) تشخيوف، انطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (٤٣٩).

(٣٩) وليامز، ريموند: المرسحية من ابسن إلى اليوت/ مرجع سابق/ ص: (٢١٢).

(٤٠) تشيخوف، انطون : الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (٤٠٤).

(٤١) المرجع السابق/ ص: (٤٠٦).

(٤٢) ستيان، ج.ل: الدراما الحديثة/ مرجع سابق/ ص: (١١١).

(٤٣) ستيان، ج.ل: الملهاة السوداء/ مرجع سابق/ ص: (١٥٢).

(٤٤) ستيان، ج.ل: الدراما الحديثة/ مرجع سابق/ ص: (١١١).

(٤٥) أوبر سفيلد، أن: مدرسة المتفرج/ مرجع سابق/ ص: (١٥٢).

(٤٦) تشخيوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ مرجع سابق/ ص: (٤٣٤).

(٤٧) اوبر سفيلد، آن: قراءة المسرح/ مرجع سابق/ ص: (٢٢٥).

(٤٨) د. سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي/ مكتبة غريب/ القاهرة: ١٩٧٧ / ص: (٩٧).

## هوامش الفصل الثالث

## الموسيقى

(١) سامية أسعد: الدلالة المسرحية/ مجلة عالم الفكر/ المجلد العاشر/ العدد الرابع/ الكويت: ١٩٨٠ / ص: (٩٢).

(٢) أكرم اليوسف: الفضاء المسرحى "دراسة سيميائية"/ دار مشرق - مغرب/ دمشق: ١٩٩٤ / ص: (١٤٧).

(٣) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي/ ترجمة: د. نهاد صليحة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (١٩٩).

(٤) المرجع السابق/ ص: (٢٠١).

(٥) فلتروسكى، يورى: النص الدرامى كعنصر أساسى فى المسرح/ فى سيمياء براغ للمسرح/ ترجمة: ادمير كورية / دراسات نقدية عالمية (٣١) / وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٧ / ص: (١٥٨).

(٦) تشيخوف، أنطوان: الأعمال المسرحية الكاملة/ ترجمة: د. أبو بكر يوسف/ دار التقدم/ موسكو: ١٩٨٣ / ص: (٧٨).

(٧) المرجع السابق/ ص: (٩٩).

(٨) المرجع السابق/ ص: (١٠٣).

(٩) المرجع السابق/ ص: (١٨٨).

(١٠) المرجع السابق/ ص: (١٩٨).

(١١) المرجع السابق/ ص: (٢٠٠).

(١٢) ستيان، ج.ل: الملهاة السوداء/ ترجمة: منير صلاح الأصبحى/ وزارة الثقافة والإرشاء القومى/ بغداد: ١٩٧٦ / ص: (١٤٧).

(١٣) تشيخوف، أنطون: مرجع سابق/ ص: (٣٠٦).

(١٤) بروستاين، روبرت: المسرح الثورى/ ترجمة: عبد الحليم البشلاوى/ الهيئة العامة للتأليف والنشر/ القاهرة: ؟ / ص: (١٤٨).

(١٥) شامبينيول، برنارد: تاريخ الموسيقى/ ترجمة: ثروت كجوك/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٩٩ / ص: (١٨٧).

(١٦) تشيخوف، أنطوان/ مرجع سابق/ ص: (٣٤٣).

(١٧) بروستاين، روبرت/ مرجع سابق/ ص: (١٥١).

(١٨) ستيان، ج.ل: الدراما الحديثة/ ترجمة: محمد جمول/ دراسات نقدية عالمية (٢٨)/ وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٥ / ص: (١١٤).

(١٩) فرجسون، فرانسيس: فكرة المسرح/ ترجمة: جلال العشرى/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٨٦ / ص: (٢٩٥).

(٢٠) المرجع السابق/ ص: (٢٩٤).

(٢١) تشيخوف، أنطون/ مرجع سابق/ ص: (٤٤٨).

## المؤثرات

(١) هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحى/ترجمة: د. نهاد صليحة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٩٤ / ص: (٢٠١).

(٢) أمير سلامة: تشيخوف والفن المسرحى/ مجلة المسرح: العدد الأول/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٨٧ / ص: (٦٤).

(٣) مكفارلين، جميس: المسرح التلميحى من ميترلنك إلى سترندبرج/ فى "حركة الحداثة ١٨٩٠ - ١٩٣٠" الجزء الثانى/ تحرير: مالكولم برادبرى/ ترجمة: عيسى سمعان/ دراسات فكرية (٤٠)/ وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٨ / ص: (٢٦٩).

(٤) ستيان، ج.ل: الدراما الحديثة/ ترجمة: محمد جمول/ دراسات نقدية (٢٨) دار التقدم/ دمشق: ١٩٩٥ / ص: (١٠٠).

(٥) تشيخوف، انطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ ترجمة: د. أبو بكر يوسف/ دار التقدم/ موسكو: ١٩٨٣ / ص: (١٧٥).

(٦) المرجع السابق/ ص: (٢١٠).

(٧) المرجع السابق/ ص: (٢٤٨).

(٨) مكفارلين، جيمس: مرجع السابق/ ص: (٢٧٠).

(٩) ستيان، ج.ل: الملهاة السوداء/ ترجمة: منير صلاحى الأصبحى/ منشورات ثقافة والإرشاد القومى/ دمشق: ١٩٧٦ / ص: (١٨٣).

(١٠) فرجسون، فرنسيس: فكرة المسرح/ ترجمة: جلال العشرى/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٨٦ / ص: (٢٩٦).

(١١) تشيخوف، أنطون: مرجع سابق/ ص: (٤٦٩).

(١٢) مكفارلين، جيمس: مرجع سابق ص: (٢٧٠).

## الصمت

(١) محمد جمعة: تقديم لمسرحيات يونسكو/ دار الفكر/ القاهرة: ١٩٦٤ / ص: (٤٧).

(٢) هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي/ ترجمة: د. نهاد صليحة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة: ١٩٩٥ / ص: (١٦٨).

(٣) د. محمد عناني: فن الكوميديا/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ مكتبة الأسرة/ القاهرة: ١٩٩٨ / ص: (٦٩).

(٤) تشيخوف، أنطون: الأعمال المسرحية الكاملة/ ترجمة: د. أبو بكر يوسف/ دار التقدم/ موسكو: ١٩٨٣ / ص: (١٦٤).

(٥) صبري حافظ: مسرح تشيخوف/ وزارة الإعلام/ بغداد: ١٩٧٣ / ص: (١٧٧).

(٦) تشيخوف، أنطون: مرجع سابق/ ص: (٢٠٦).

(٧) المرجع السابق/ ص: (٣٧١).

(٨) يرميلوف، فلاديمير: حول معالجة تشيخوف للكوميديا/ في "أ - ب. تشيخوف"/ ترجمة: أحمد القصير/ سلسلة الألف كتاب/ الإدارة العامة للثقافة/ القاهرة: ١٩٦٦ / ص: (١٨٥).

(٩) تشيخوف، أنطون: مرجع سابق/ ص: (٣٦٢).

(١٠) مكفارلين، جيمس: المسرح التلميحي من ميترلنك إلى سترندبرج/ في "اتجاه الحداثة"/ ترجمة: عيسى سمعان/ دراسات فكرية (٤٠)/ وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٨/ ص: (٢٧٠).

(١١) تشيخوف، أنطون: مرجع سابق/ ص: (٣٥٢).

(١٢) بيردنيكوف، جيورجى: أنطون تشيخوف فى معترك الفكر والإبداع/ الجزء الثانى ترجمة أكرم سليمان/ دراسات نقدية عالمية (١٤) وزارة الثقافة/ دمشق: ١٩٩٢ / ص: (٦١٦).

(١٣) ستيان، ج.ل: الملهاة السوداء/ ترجمة: منير صلاحى الأصبحى/ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى/ دمشق ١٩٧٦ / ص: (١٨٢).

# الفهرس

## صدر من الكتاب الأول

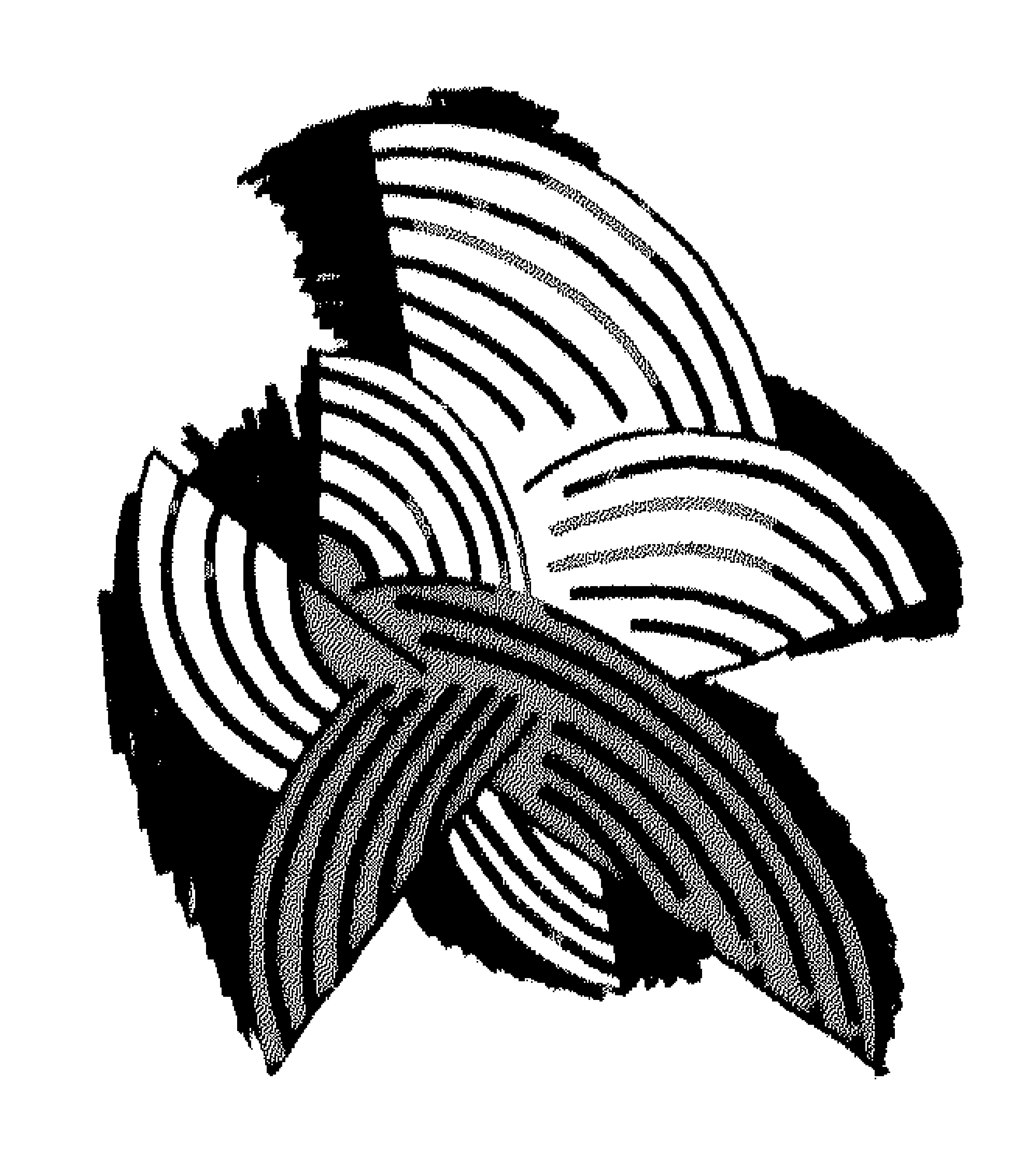
| العنوان | النوع | المؤلف |
|---|---|---|
| ١ - صحراء على حدة | قصص | عاطف سليمان |
| ٢ - دراسة فى تعدى النص | نقد | وليد الخشاب |
| ٣ - حدث سراً | قصص | أمينة زيدان |
| ٤ - رسوم متحركة | شعر | صادق شرشر |
| ٥ - ليس سواكما | شعر | عبد الوهاب داود |
| ٦ - احتمالات غموض الورد | شعر | طارق هاشم |
| ٧ - تدريبات على الجملة الاعتراضية | قصص | مصطفى ذكرى |
| ٨ - كلوديوس | مسرحية | محمد السلامونى |
| ٩ - مسرحيتان من زمن التشخيص | مسرحية | محسن مصيلحى |
| ١٠ - لكن | شعر | هدى حسين |
| ١١ - أحلام الجنرال | مسرحية | محمد رزيق |
| ١٢ - حفنة شعر أصفر | قصص | محمد حسان |
| ١٣ - يستلقى على دفء الصدف | شعر | عطيه حسن |
| ١٤ - النيل والمصريون | دراسة | حمدى أبو كيله |
| ١٥ - الأسماء لاتليق بالأماكن | شعر | عزمى عبد الوهاب |
| ١٦ - العفو والسماح | قصص | خالد منتصر |
| ١٧ - ناقد فى كواليس المسرح | دراسة | مصطفى عبد الحميد |
| ١٨ - أطياف شعرية | نقد | عبد الله السمطى |
| ١٩ - أنا | نصوص | غادة عبد المنعم |
| ٢٠ - سارق الضوء | قصص | ليالى أحمد |
| ٢١ - رجع الأصداء | نقد | جليلة طريطر |
| ٢٢ - شروخ الوقت | شعر | مباهر حسن |
| ٢٣ - أغنية للخريف | قصص | عاطف فتحى |
| ٢٤ - بائع الأقنعة | مسرحية | صلاح الوسيمى |
| ٢٥ - بائع الأقنعة | قصص | شوقى عبد الحميد |
| ٢٦ - كوجهك حين ارتحال الصباح | شعر | خالد حمدان |
| ٢٧ - وشيش البحر | رواية | أمانى خليل |
| ٢٨ - ناصية سليمان | قصص | مجدى حسنين |
| ٢٩ - أغنية الولد الفوضوى | شعر | محمود المغربى |
| ٣٠ - سؤال فى الوقت الضائع | قصص | مدحت يوسف |

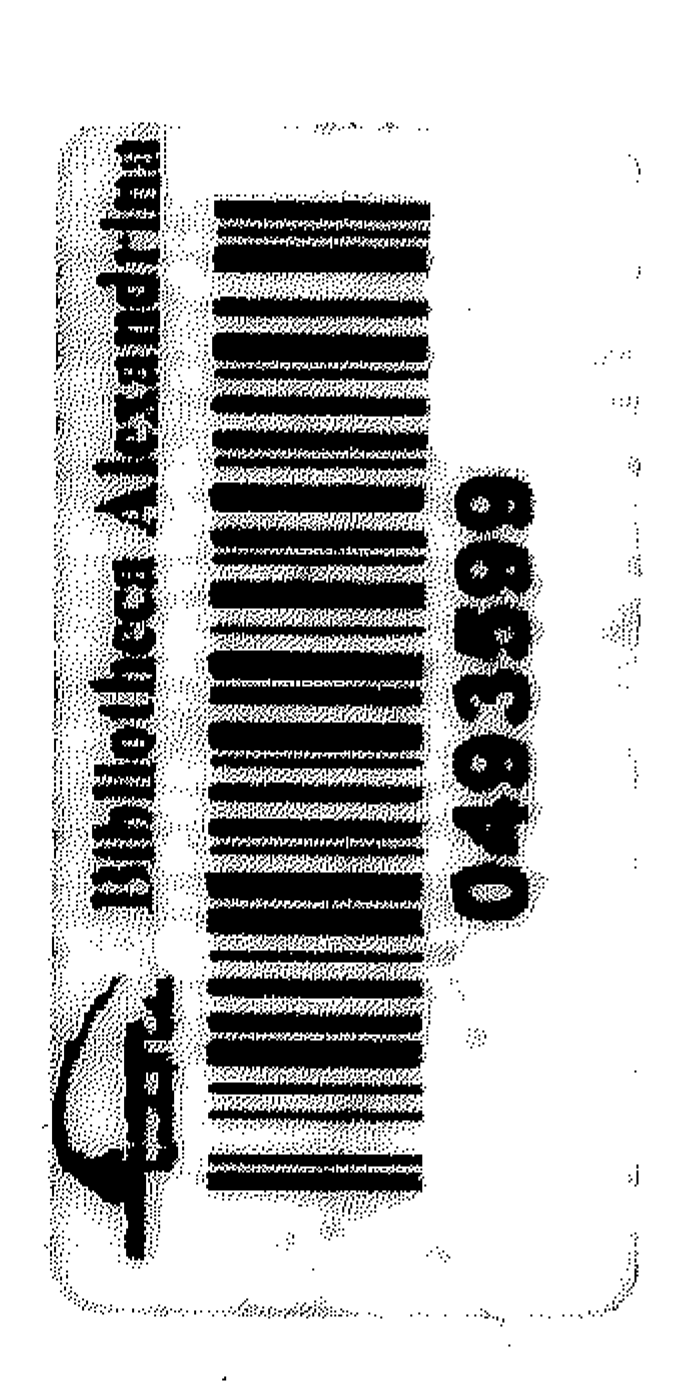
| العنوان | النوع | المؤلف |
|---|---|---|
| ٣١ - كرحم غابة | شعر | خالد أبو بكر |
| ٣٢ - الآخر | مسرحية | ياسر علام |
| ٣٣ - جمر الأصابع | شعر | أشرف يونس |
| ٣٤ - سقوط ثمره وحيدة | قصص | حسن صبرى |
| ٣٥ - أمسيات عائلية | شعر | سعيد أبو طالب |
| ٣٦ - ملامح وأحوال | نقد | ناصر عراق |
| ٣٧ - كتابة الصورة | نقد | محمد مختار |
| ٣٨ - نتاج الخوف | مسرحية | ناصر العزبى |
| ٣٩ - عناصر الإضحاك فى مسرح بديع خيرى | نقد | محمد زعيمة |
| ٤٠- أولى أول | حكايات | محمد ناصر |
| ٤١- وهج الكتابة | نقد | حسان بورقية |
| ٤٢- البنت مصرية | قصص | مصطفى الشافعى |
| ٤٣- قبل إكتمال القرن | رواية | ذكرى نادر |
| ٤٤- تجرى بسرعة فائقة | شعر | سحر سامى |
| ٤٥ - تفكيك الرواية | نقد | فتحى أبو رفيعة |
| ٤٦ - نفس طويل | قصص | راندا طه |
| ٤٧ - الميتامورفوسيس فى المسرح الحديث | نقد | مروة مهدى |
| ٤٨ - فى الستة أيام زيادة | شعر | جمال فتحى |
| ٤٩ - ماتحاولش | مسرحية | مصطفي سعد |
| ٥٠ - الفن الفطرى فى مصر | نقد | ضحى أحمد |
| ٥١ - كائن خرافى غايته الثرثرة | شعر | نجاة على |
| ٥٢ - لون هارب من قوس قزح | رواية | منى الشيمى |
| ٥٣ - الشرك | قصص | ليلى الرملى |
| ٥٤ - الرغبات | قصص | فارس سعد |
| ٥٥ - لن تدرك سرك | رواية | أحمد عادل القضابى |
| ٥٦ - حاجات تانية | شعر | محمد عبد الحميد دغيدى |
| ٥٧ - خازنة الماء | شعر | فتحى عبد السميع |
| ٥٨ - قص ولصق | قصص | مجدى عبد الهادى |
| ٥٩ - عيون سمارة | أوبريت | فرغلى مهران |
| ٦٠ - السير نحو نقطة مفترضة | نقد | محمد أحمد العشيرى |
| ٦١ - وخز كمان | قصص | أحمد كمال زكى |
| ٦٢ - أثر الأعمال الأدبية فى الملتقى | نقد | فاطمة فوزى |

| | | |
|---|---|---|
| ٦٣ - الروائيون المصريون الجدد | نقد | أحمد الشريف |
| ٦٤ - مذكرات دوناكيشوته | قصص | أمنية طلعت |
| ٦٥ - أنساق اللغة المسرحية | نقد | حاتم حافظ |
| ٦٦ - تغيرات فنية | قصص | نائل الطوخى |
| ٦٧ - محاورات الضوء والظل | نقد | عبد الغنى السيد |
| ٦٨ - النقد المعاصر للفكر السياسى | نقد | أشرف منصور |
| ٦٩ - لونه أزرق بطريقة محزنه | قصص | محمد صلاح العزب |
| ٧٠ - أغنية للمساء الحزين | قصص | أيمن الخراط |

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٩٦٨/٢٠٠٣




Bibliotheca Alexandrina
0493599


المجلس
الأعلى
للثقافة